EMILIO LONDI

ALESSO BALDOVINETTI

PITTORE FIORENTINO

C. I. E. L.
FIRENZE

ALESSO BALDOVINETTI

PITTORE FIORENTINO

EMILIO LONDI

ALESSO BALDOVINETTI

PITTORE FIORENTINO

CON L'AGGIUNTA DEI SUOI « RICORDI »

FIRENZE
ALFANI E VENTURI, EDITORI

I.

TENDENZE ED INSEGNAMENTI GIOVANILI.

(1425-1450.)

Come nell'esame di una pittura dobbiamo prima di tutto osservare le figure principali e poste in maggiore evidenza, ma dobbiamo anche rivolgere la nostra attenzione ai personaggi secondari, alle figure dello sfondo che servono a completare la scena ed a costituire l'armonia dell'insieme, così nello studio di una data manifestazione artistica in un dato periodo è necessario prendere in considerazione, accanto agli autori che in essa maggiormente si distinsero e le impressero le caratteristiche principali, coloro che seguirono non indegnamente la via da quelli tracciata, che riuscirono a portare un contributo modesto ma non inutile nella corrente principale delle idee, che riunirono e armonizzarono le diverse tendenze dei grandi maestri quasi per attutirne il troppo aperto contrasto, come le sfumature rendono meno sensibile la diversità dei vari colori. È ben facile comprendere che l'importanza di queste figure secondarie aumenta di pari passo con l'importanza delle figure principali, e che un artista il quale in una data scuola è obbligato a cedere il posto davanti a compagni di lui più provetti potrebbe in altro tempo e in altro ambiente ottenere incontrastato primato su tutti i contemporanei; per queste ragioni abbiamo impreso a determinare un punto ancora incerto e confuso nella storia della pittura fiorentina del Quattrocento, nè crediamo che Alesso Baldovinetti, per il solo fatto che la sua arte non può assidersi a pari con quella somma di un Filippo Lippi, di un Botticelli,

di un Ghirlandajo, debba essere del tutto dimenticato mentre si ricercano pazientemente i banditori e i corifei delle scuole meno importanti, più fortunati ma spesse volte non più valorosi di lui.

❦ ❦ ❦

Alesso Baldovinetti fu, come artista, disgraziato nella vita e nella storia: nella vita perchè, convinto della insufficienza delle pratiche di dipingere del suo tempo, consumò lunghi anni nella ricerca di nuovi processi che ottennero l'unico effetto di produrre la rapida rovina dei suoi dipinti; nella storia perchè solo ai giorni nostri la critica è riuscita a rivendicare a lui almeno gran parte dei lavori che la tradizione, complice principale il Vasari, aveva falsamente attribuito ad altri. Il Pesellino, i Pollaiolo, Filippo Lippi e perfino Piero della Francesca erano stati arricchiti a sue spese, e questo ci porta a considerare in primo luogo l'importanza in cui furono tenute fino dai secoli scorsi le pitture di Alesso, sì da essere credute opera dei più grandi artisti, e in secondo luogo questo ci palesa subito un carattere dell'arte di lui, arte sommamente ineguale ed eclettica.

Per quale altro artista infatti si sarebbe potuto discutere se abbia avuto come maestro l'Angelico o Andrea del Castagno, pittori così diversi, così opposti fra loro? Quale altro artista seppe con la stessa facilità imitare Domenico Veneziano nella candida umiltà dei suoi santi, gli Umbri nell'ampiezza del paesaggio, Paolo Uccello nella riproduzione esatta, talvolta esagerata, del vero? Chè se un rimprovero noi dobbiamo rivolgere al Baldovinetti, è appunto questo continuo accostarsi ora ad uno, ora ad un altro maestro, quest'ammirazione verso i pittori più celebrati che lo portava ad imitarne la maniera e toglieva all'arte sua due pregi importantissimi, l'unità e la personalità.

L'artista deve essere, se non proprio un eroe come vogliono alcuni, un carattere forte che pur valendosi dei progressi dei predecessori e contemporanei sappia sempre mantenere la sua indipendenza e sappia trovare in sè stesso i mezzi e le idee del proprio perfezionamento. Alesso Baldovinetti, nel quale avremo modo di osservare tante buone qualità di vero artista, non fu purtroppo un carattere forte: anche dalle scarse notizie della sua vita giunte fino a noi ci apparisce persona umile e religiosa, senza nessuno scatto di fierezza, senza nessun sentimento di ribellione a quelli che riconosceva suoi superiori; nato illegittimo in una famiglia che aveva dato alla Repubblica fiorentina consoli, ambasciatori e gonfalonieri, egli se ne stette sempre modestamente in disparte, non volle niente per sè dell'eredità paterna, prese in affitto una bottega al Canto dei Gori, presso la chiesa di S. Lorenzo, e come più tardi lo scolaro suo Ghirlandajo accettò quivi qualunque lavoro, anche il più umile, che avesse una qualche attinenza con l'arte da lui esercitata: ora vi capitava Giuliano da Maiano (il fratello di Benedetto) per farsi disegnare qualche figura da eseguire in intarsio; ora Giovanni di Andrea, pittore di vetri, si faceva da lui fare il cartone per qualche finestra, ora lo stesso Andrea del Castagno (tutte queste notizie si ricavano dai suoi Ricordi) gli mandava a terminare i suoi lavori di minore importanza [1].

Eppure questa bontà, questa modestia sincera formano nello stesso tempo uno dei suoi pregi principali, il pregio per il quale le sue pitture, anche se non sono tali da destare in noi grande ammirazione, c'ispirano sempre viva simpatia per la cura paziente, per l'arte dimessa ma sentita con cui sono eseguite. Ritroviamo in lui qualcosa del pittore del buon tempo antico, del timido pittore trecentista che non ebbe mai il coraggio di allontanarsi dalla maniera del sommo maestro, Giotto: « Voi che con animo gentile sete amadori di questa virtù (la pit-

[1] Cfr. Appendice, *Libro di ricordi* A.

tura) principalmente all'arte venite, adornatevi prima di queste vestimenta, cioè: amore, timore, ubbidienza e perseveranza »[1]; le qualità che il teorico dell'arte giottesca desiderava nel pittore si trovarono tutte riunite, un secolo più tardi, nel Baldovinetti. Non ci dobbiamo quindi aspettare da Alesso il profondo sentimento religioso dell'Angelico, l'appassionato lirismo di Fra Filippo, la fantasia leggiadra del Botticelli, ma una rappresentazione tranquilla ed esatta del vero studiato con coscienza di artista e con precisione di scienziato, una dolcezza di espressione, un raccoglimento devoto nel quale, se non ritroviamo l'eroismo del santo, ritroviamo sempre la calma fidente dell'uomo buono e pio. Alesso non sa adornare i suoi racconti coi peregrini fiori della rettorica e narra ciò che vede, ciò che sente, con linguaggio rozzo ma sincero; egli non sa vedere con la sua fantasia più di quanto vede con i suoi occhi, e lungi dal crearsi un tipo ideale per i personaggi divini che deve rappresentare ci offre una serie di ritratti del più esatto, del più accurato verismo.

❧ ❧ ❧

Frutto, anche questo verismo soverchiamente minuzioso, un po' del suo carattere metodico che lo spingeva perfino a tenere nota diligente di tutte le spese che incontrava nell'esecuzione dei suoi lavori, un po' della sua educazione lunga e paziente, degli studi e delle ricerche a lui necessarie per distinguersi in mezzo al gran numero di pittori, tanto celebrati e tanto valenti, che fiorivano nella Firenze del suo tempo. Nato, come ho potuto dimostrare con documenti sicuri, nel 1425[2], iscritto nella compagnia dei pittori nel 1448, solo nel 1460 egli ricevette la commissione di un lavoro di una certa importanza,

[1] Cennino Cennini, *Libro dell'Arte*, cap. III. Ed. Milanesi, pag. 4.
[2] Cfr. *Rivista d'Arte*, IV (1906), pag. 191.

l'affresco della Natività nel Chiostro della SS. Annunziata a Firenze: in esso pose tutta la sua sapienza tecnica, tutta la sua coscienza d'artista, e dopo di quello le ordinazioni affluirono numerosissime; ma non potremo mai abbastanza lamentare che sì poche pitture ci siano rimaste della sua età giovanile, cioè dell'età nella quale più spontaneamente avevano modo di manifestarsi la grazia delicata, l'ingenua vivacità, l'espressione leggiadra, pregi che palesano in Alesso un temperamento di vero artista.

Lo studio troppo insistente dei vari procedimenti chimici dei colori, l'osservazione troppo minuziosa del vero, con quell'insieme di leggi fisse, di teorie astratte e ingombranti che portano con sè, dovevano necessariamente rendere a poco a poco meno evidenti questi pregi. Infatti nell'arte di Alesso si osserva un continuo procedere da una maniera libera e spontanea ad un'altra più studiata, più corretta nel disegno, ma nel medesimo tempo fredda e uniforme; col perfezionamento tecnico scemò in lui l'attitudine artistica e dopo un felice periodo nel quale studio e ispirazione si trovarono in perfetto equilibrio e crearono opere di valore incontrastato, la scienza ebbe il sopravvento ed annullò completamente l'attività dell'artista. Così negli ultimi anni della sua vita Alesso divenne semplicemente un artefice; si occupò sempre più di ricercare nuove tempere, si occupò del mosaico, si occupò dei mezzi per poter copiare, con la più assoluta esattezza, la natura; ma la natura stessa, che era stata per lui la fonte più ricca e più preziosa d'ispirazione, non gli manifestò più i suoi tesori quando egli si pose ad analizzarne partitamente ogni fiore ed ogni foglia.

Basti osservare, per convincersi della sua scrupolosa minuziosità, il modo con cui sono eseguiti i suoi dipinti, siano piccoli lavori di cavalletto o grandi affreschi: non vi si osserva mai la pennellata ampia e sicura, la larga massa di chiariscuri, ma ogni aspetto di luci e di colorito è ottenuto con tratti minutissimi, con tocchi carezzevoli del pennello, quasi

si trattasse ovunque di miniature. Già il Vasari aveva posto in rilievo a proposito di Alesso che « fu diligentissimo nelle cose sue e di tutte le minuzie che la madre natura sa fare si sforzò di essere imitatore », aggiungendo come la Natività della SS. Annunziata fosse « fatta con tanta fatica e diligenza che in una capanna che vi è si potrebbero annoverare le fila e i nodi della paglia »[1]; e un critico moderno osservava come in lui « capelli e peli delle barbe non sono trattati a larghe masse di chiari e di scuri, ma hanno un fondo quasi tutto del medesimo tono nel quale brillano filiformi, serpeggianti, ben distinti e staccati l'uno dall'altro, e mentre visti in distanza si fondono in una sola massa chiara e trasparente, visti da vicino danno l'impressione di un'esecuzione finissima e di una morbidezza che sembrerebbe difficile oggi ottenere con quella tecnica »[2]. Questo metodo di esecuzione, come il verismo accurato ed esatto, ci richiama subito alla mente la scuola olandese e la tedesca della quale così bell'esemplare ebbero i pittori fiorentini del Quattrocento con l'« Adorazione dei pastori » di Ugo Van der Goes.

Una sola parte delle pitture di Alesso non ebbe a risentire di questa precisione scientifica come fortunatamente non ricevette alcun danno dai disastrosi innovamenti tecnici da lui adoperati: il paesaggio. Il Baldovinetti è senza dubbio uno dei più grandi paesisti del suo secolo, è in questo uno dei più grandi maestri dei pittori del secolo successivo, ma appunto perchè nella rappresentazione del paesaggio egli giunse al più alto grado del suo merito artistico e portò un contributo personale ed importante nello svolgimento della pittura del suo tempo, di questo punto principalissimo noi tratteremo dopo aver cercato di determinare quali furono i suoi primi maestri, quali le sue prime tendenze, quali le prime manifestazioni dell'arte sua.

---

[1] VASARI, *Vite*. Ed. Milanesi, II, pag. 595.

[2] G. GRILLI, *Le pitture attribuite ad Alesso Baldovinetti in S. Miniato al Monte*, nella *Rivista d'Italia*, 1903, pag. 156.

* * *

Nel « Libro dei ricordi » di Alesso, un libro nel quale come il compagno suo Neri di Bicci egli segnava le principali commissioni affidategli ed il prezzo convenuto, il primo lavoro importante che troviamo annotato è una tavola per la Pieve di Borgo S. Lorenzo a lui ordinata il 10 aprile 1450. Questa tavola è perduta, ma per fortuna ci rimangono altri lavoretti che risalgono a quel medesimo anno e ci mostrano chiaramente quale fu il suo primo maestro: il pittore modesto e devoto non poteva trovare insegnamento più gradito e più conforme alla sua fede di quello che certo gli dette, prima della sua partenza per Roma, l'Angelico.

Quando il Beato Angelico, proprio intorno al 1450, ricevette da Piero dei Medici la commissione di dipingere ben trentacinque storiette per gli sportelli dell'armadio delle argenterie alla SS. Annunziata, era probabilmente molto occupato come priore del convento di Fiesole ed era con viva insistenza pregato di tornare a Roma per terminare la cappella di Niccolò V; niente di più naturale quindi che affidasse una parte del lavoro a qualche suo scolaro e niente di più naturale che, trovando il Baldovinetti autore di tre di quelle storiette, si debba ricavarne che egli era fra i discepoli del frate.

L'arte delle « Nozze di Canaan » (fig. 1), del « Battesimo di Cristo » (fig. 2) e della « Trasfigurazione » (fig. 3), che sono appunto i tre quadretti riconosciuti opera di Alesso nella numerosa serie dell'Angelico, è l'arte di un giovane che non ha ancora trovato la sua via, che cerca di seguire, più da vicino che può, la maniera del maestro pur non riuscendo a nascondere con l'imitazione l'inesperienza del disegno e del colorito. A prima vista essi somigliano moltissimo agli altri della medesima serie: eguale il cielo, eguale la rappresentazione della

natura, eguali i panneggiamenti e il tipo delle figure [1]; basta un esame un poco più attento per scoprire, attraverso l'influenza del maestro e gli errori propri dell'età, le tendenze e

Fig. 1. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — LE NOZZE DI CANAAN.
Galleria delle Belle Arti. — Firenze.

i caratteri di un artista diverso. La calma gentile delle persone che assistono al banchetto nelle nozze di Canaan in contrasto così grazioso con la vivacità dei due fanciulli che servono a tavola, il paesaggio degli altri due quadretti non copia ma quasi svolgimento del tipo dell'Angelico, il nudo del Cristo nel Battesimo, già trattato con singolare maestria, sono i primi segni di un temperamento artistico che ben doveva creare lavori di singolare importanza. Lavori nei quali l'espressione

[1] Un più minuto raffronto è stato fatto da Langton Douglas, *Fra Angelico*. London, 1900, pag. 124.

religiosa dell'Angelico sorriderà sempre come sempre nella vita sorride il ricordo della giovinezza e dei primi studi; ed al suo primo maestro Alesso ritornerà sempre col pensiero quando

Fig. 2. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — IL BATTESIMO DI GESÙ.

Galleria delle Belle Arti. — Firenze.

vorrà trovare esemplari di sovrumana bellezza, quando vorrà dare un Figlio divino alla più bella delle sue Madonne o disporre più santi ad adorare la Vergine in trono.

❧ ❧ ❧

Troppo presto l'Angelico abbandonò Firenze; il giovane artista, già iscritto alla Compagnia dei pittori, già autore di qualche lavoretto di scarsa importanza, aveva ancora bisogno

di una guida; ed è assai probabile che appunto in questo momento egli entrasse come assistente nella bottega di Domenico Veneziano ed attendesse insieme a lui e ad Andrea del Castagno agli affreschi della cappella maggiore della chiesa di S. Egidio. Dal modo con cui il Vasari ci dà notizia di questi affreschi sembrerebbe che la cappella fosse stata divisa in tre parti eguali e queste affidate una al nostro pittore, una al Veneziano ed una ad Andrea; ma dai documenti le cose appariscono esser procedute ben diversamente: in essi solo nel 1460 e nel 1461 troviamo il nome del Baldovinetti, la prima volta per aver dipinto alcune figure intorno alla tavola dell'altar maggiore, la seconda per ricevere l'incarico di terminare una storia della Madonna lasciata incompiuta da Domenico Veneziano[1]. Dunque finchè Domenico lavora direttamente nella cappella, Alesso non vien mai nominato; prova che, se questi partecipava alle pitture, vi partecipava sotto la direzione del maestro; appena Domenico si ritira, Alesso prende il suo posto per compiere le parti lasciate interrotte; prova che egli era riconosciuto il seguace più fedele e il continuatore migliore dell'arte di lui.

All'influenza dell'Angelico si sovrappose così l'influenza del Veneziano, come primo il Berenson osservò e dimostrò in un bellissimo articolo[2] con raffronti che avremo modo di ripetere in seguito nell'esame delle singole opere; ed alle prove addotte dall'egregio critico inglese un'altra importantissima si aggiungerebbe se potessimo dimostrare opera di Alesso un piccolo ma squisito gioiello della pittura fiorentina quattrocentesca, una predella d'altare conservata oggi nella Galleria Buonarroti di Firenze. Era essa una volta nella Cappella dei Cavalcanti a S. Croce, sotto l'Annunciazione di Donatello, ed il Bottari ci avverte che al suo tempo un sagrestano la regalò a Michelangiolo Buonarroti il giovane in ricompensa di

[1] Cfr. *Rivista d'Arte*, 1905, pag. 206.

[2] B. Berenson, *The study and criticism of Italian Art*, second series, pag. 23.

un gradino nuovo da questi ordinato per la cappella; rappresenta tre scene della vita di S. Niccolò da Bari, proprio le medesime che qualche anno avanti aveva raffigurato Fra Filippo nel gradino della sua Annunciazione per la chiesa di

Fig. 3. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — LA TRASFIGURAZIONE.

Galleria delle Belle Arti. — Firenze.

S. Lorenzo; circa l'autore la tradizione, evidentemente dietro l'autorità del Vasari, l'attribuisce al Pesellino.

Il confronto con le predelle indubitabilmente dipinte dal Pesellino ci dimostra intanto che l'attribuzione tradizionale è senza dubbio sbagliata perchè la composizione delle scene, il

disegno delle varie figure, lo sfondo, l'esecuzione tecnica stessa sono in esse essenzialmente diverse. Il Weisbach, nel suo lavoro sul Pesellino [1], riconosce questa differenza e, supponendo un facile errore del Vasari fra i due pittori omonimi, dà il merito del dipinto di Casa Buonarroti a Giuliano Pesello. Le ragioni del Weisbach sono buone ed ingegnose, ma non portano alla certezza che la sua attribuzione sia la giusta; egli deve pur riconoscere che in questo lavoro Giuliano avrebbe sorpassato sè stesso creando un'opera di tanto superiore al cassone certamente suo con l'Adorazione dei Magi del Museo Fabre a Montpellier, e deve pur convenire che, data l'esecuzione tecnica della predella (in essa i colori sono stati senza dubbio sciolti con olio), è molto arrischiato portarla a prima del 1447, anno della morte del Pesello.

È vero che il Vasari pone questo pittore in stretta relazione con Antonello da Messina per quel che riguarda l'innovazione del dipingere a olio, ma è anche vero che l'unico lavoro che confermerebbe la notizia del Vasari sarebbe la predella in questione, di dubbia autenticità; per il Baldovinetti invece abbiamo un'intera serie di pitture che ci presentano l'identica tecnica del gradino di Casa Buonarroti e abbiamo un buon numero di somiglianze stilistiche quando ci si ponga ad osservare partitamente le tre storiette del dipinto.

Il piccolo paesaggio della prima scena, rappresentante il santo che getta tre palle d'oro nella casa di un povero (fig. 4), non è altro che la miniatura del paesaggio che adornerà la Natività della SS. Annunziata, come l'albero col tronco principale tagliato somiglia in piccolo all'albero che s'inalza maestoso anche sul davanti dell'affresco; nella parte centrale della predella è rappresentato il santo che salva tre giovani prima rinchiusi nelle botti (fig. 5); e qui richiama la nostra attenzione la rappresentazione dei nudi, assai studiata e ben fatta, lo

[1] Werner Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance.* Berlin, 1901.

sfondo chiarissimo del cielo leggermente annuvolato, le mosse naturali dei vari personaggi e in special modo dell'oste che guarda tranquillo verso uno dei giovani liberati. L'ultima scena, col santo che salva tre condannati a morte (fig. 6), è scena ricca di personaggi e piena di movimento: si svolge sopra un terreno sassoso particolare di Alesso e le figure hanno tutte carattere proprio e atteggiamenti svariati. I cavalli dipinti in questa parte sono l'argomento principale del Weisbach per sostenere l'attribuzione di Giuliano Pesello, celebrato dal Vasari come pittore di animali; ma per l'appunto quei cavalli sono la cosa più infelice di tutta la predella; duri, immobili, quasi fossero di legno essi mostrano piuttosto l'inesperienza dell'artista e la sua educazione in una bottega di orefice che l'eccellenza sua in tal genere di rappresentazioni.

Ad ogni modo l'argomento che ci sembra decisivo per l'attribuzione di questa tavola al Baldovinetti è il modo con cui è stata eseguita: la scrupolosa minuziosità dei tratti e dei contorni propria del nostro autore si ritrova in ogni parte di questo dipinto e apparisce specialmente palese nei capelli dei personaggi (si osservino nella prima scena i capelli del santo, figura bellissima ed elegante, e quelli dei tre giovani nudi nella seconda) e nelle foglie degli alberi studiate ad una ad una secondo le loro luci e le loro ombre con un amore, con una pazienza che ben pochi altri oltre ad Alesso poterono mostrare nelle opere loro [1].

Ma nello stesso tempo troviamo nei caratteri e nei movimenti delle figure una grande somiglianza con l'arte di Domenico Veneziano, e così questa predella viene ad essere una nuova prova delle relazioni che passarono (e non poterono essere che relazioni di maestro e discepolo) fra il giovane pittore fiorentino e il già provetto veneziano: basti pensare al S. Niccolò da Bari che ricorda assai da vicino il santo Vescovo a destra

---

[1] Minuziosità già osservata e già riferita al Baldovinetti da I. Guthmann, *Die Landschaftmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst*. Leipzig, 1902, pag. 227.

della Vergine nella famosa tavola di Domenico agli Uffizî, basti pensare alla composizione tecnica che apparisce qui assai diversa dalle altre pitture della prima metà del secolo: i toni dei colori sono molto forti, la superficie è lucida, quasi vitrea, ma insieme la tempera si manifesta, in certi punti specialmente, tanto densa da formare quasi un rilievo sul piano della tavola. E siccome ben poco c' interessano i quattro piccoli disegni che
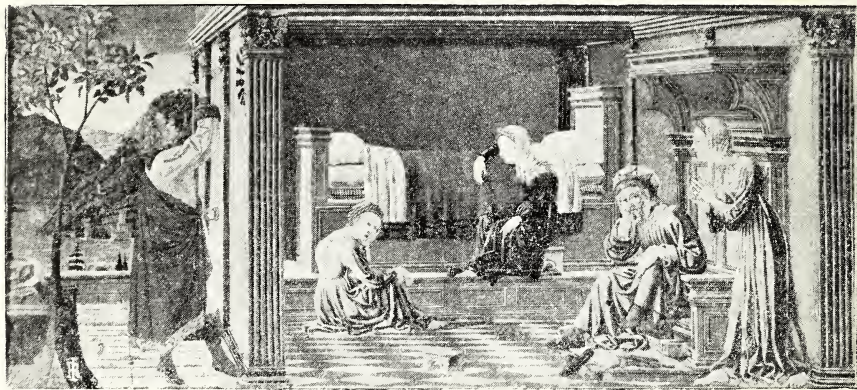
Fig. 4. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — UN MIRACOLO DI S. NICCOLÒ DA BARI.
Galleria Buonarroti. — Firenze.

il Berenson gli attribuisce con troppo deboli argomenti per poterlo seguire[1], guardiamo piuttosto quali furono le innovazioni di Alesso nei metodi e nei processi per sciogliere i vari colori.

❧ ❧ ❧

È nota la grande incertezza che regna ancora intorno ai primi tentativi fatti in Italia per dipingere ad olio: dal Vasari che vi costruì sopra una fosca scena di sangue fino al recente

[1] B. BERENSON, *The drawings of the florentine painters.* London, 1903, I, pag. 110. — Cfr. la critica di questo libro del Beckeratk in *Repert. f. Kunstwiss.*, vol. XXIX (1906), fasc. I, pag. 10. I disegni sono nella Galleria degli Uffizî segnati coi numeri 1095 (Masolino ?), 91, 93, 94 (non certo dell'Angelico al quale li dà il cartellino ma di ignoto artista del secolo XV).

libro del Previati sulle varie tecniche della pittura, molto si è immaginato, molto si è ricercato senza riuscire a stabilire con precisione chi per primo introdusse in Italia l'usanza settentrionale di mescolare i colori con olio di lino. E questo perchè l'innovazione non avvenne certo tutta d'un tratto nè per opera d'una sola persona; già nel trecento si usava per alcuni lavori di pittura l'olio di lino come c'informa nel suo Libro
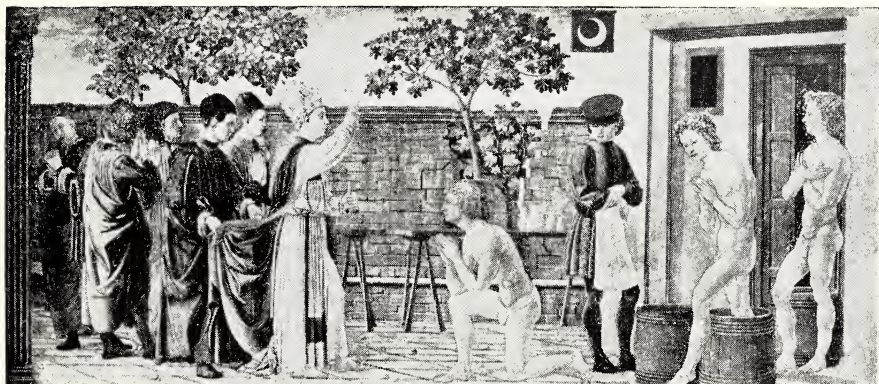
Fig. 5. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — UN MIRACOLO DI S. NICCOLÒ DA BARI.
Galleria Buonarroti. — Firenze.

dell'arte Cennino Cennini il quale non manca di aggiungere subito: « E questo modo è molto usato specialmente in Germania ». I pittori fiorentini della corrente naturalistica, preoccupati al solito più dei problemi scientifici che delle questioni di pura arte, non tralasciarono naturalmente neppur questo campo importantissimo di indagini, ed in esse non ebbero che da portare dei perfezionamenti ai metodi primitivi usati dai loro predecessori.

Un passo notevole verso un maggior perfezionamento delle pratiche di colorire ad olio fu portato senza dubbio da Domenico Veneziano, il maestro di Alesso; ce lo afferma il Vasari e ce lo affermano con ben maggiore autorità i libri dell'Ospedale di S. Maria Nuova ricordando i pagamenti di una quantità veramente considerevole di olio di lino per le pitture,

ora perdute, eseguite da quel maestro nella chiesa di S. Egidio. Anche per il Baldovinetti abbiamo una simile testimonianza: Herbert Horne, critico inglese, fortunato ricercatore dei nostri archivi, ha recentemente scoperto un secondo Libro di ricordi di Alesso dove il pittore teneva nota di tutte le spese incontrate nell'esecuzione di quella che vedremo l'opera sua più grandiosa, le pitture della cappella maggiore di S. Trinita[1]; e fra le altre spese non mancano quelle per l'acquisto di cinque libbre di « olio di linseme ». Peccato che anche questi dipinti siano andati, e non certo per colpa della loro esecuzione tecnica, perduti, e ci venga quindi a mancare la prova dei progressi introdotti dal nostro autore nella pratica di dipingere ad olio!

Le innovazioni sue nel campo della pittura a tempera non furono, a dir vero, molto fortunate. Il Vasari ci dà notizia precisa di queste innovazioni: « Alesso abbozzò a fresco e poi finì a secco, temperando i colori con rosso d'uovo mescolato con vernice liquida fatta a fuoco; la qual tempera pensò che dovesse le figure difendere dall'acqua; ma ella fu di maniera forte che dove ella fu data troppo gagliarda si è in molti luoghi l'opera scrostata; e così, dove egli pensò aver trovato un raro e bellissimo segreto, rimase nella sua opinione ingannato »[2]. Quanto al fatto di riunire in una stessa pittura parti a fresco e parti a secco, era questa un'usanza comune anche presso i trecentisti, tanto è vero che il Cennini pone come regola generale « che ogni cosa che lavori in fresco vuole essere tratta a fine e ritoccata in secco a tempera ». Tutt'altro è però un semplice ritocco, tutt'altro fare a secco intere parti; tanto più quando si adoprino colori preparati con tempera forte e densa quali dovevano essere quelli usati da Alesso. Era naturale che queste parti a secco, per il solo fatto della loro densità, non potessero bene attaccare all'intonaco del muro nè mescolarsi

[1] Herbert Horne, *A newly discovered* « Libro di ricordi » *of A. Baldovinetti*, in *Burlington Magazine*. Giugno 1903, pag. 22. — Cfr. Appendice, *Libro di ricordi* B.

[2] Vasari, *Vite*. Ed. Milanesi, II, pag. 593.

con gli altri colori messi a fresco e dovessero quindi prima o poi necessariamente staccarsi e cadere; il Baldovinetti non pensò a questo inconveniente, ma pensò soltanto a dare ai colori un tono molto forte, alle pitture una superficie traslucida, quasi vitrea (come abbiamo appunto osservato nella predella della Casa Buonarroti) che doveva almeno momentaneamente accrescerne l'effetto; e d'altra parte questo procedimento gli

Fig. 6. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — UN MIRACOLO DI S. NICCOLÒ DA BARI.
Galleria Buonarroti. — Firenze.

permetteva di condurre anche i grandi affreschi con quella esattezza, con quella perfezione alla quale lo portavano il suo carattere e le sue predilezioni artistiche.

Ma un'altra causa del rapido deperimento delle pitture di Alesso va ricercata senza dubbio nella qualità dei colori che egli adoperava. Il Libro di ricordi ritrovato dall'Horne ce ne dà una prova sicura perchè dai colori di cui si valse il pittore nella pienezza della sua esperienza e in un'opera di tanta importanza, quali erano certamente gli affreschi della cappella maggiore di S. Trinita, possiamo ricavare in genere la qualità delle materie coloranti usate nelle altre sue pitture. Per gli azzurri, per esempio, non troviamo mai usato il famosissimo « ultramarino » (oltremare naturale) che il Cennini chiama « un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori, del quale

non se ne potrebbe nè dire nè fare quello che non ne sia più », e ben raramente troviamo annotato anche l'azzurro di Magna genuino che cede il posto al così detto biadetto « un bleu, c'informa il medesimo Cennini, che può esser fatto con indaco e biacca o bianco S. Giovanni »; ma l'essenziale per Alesso era evidentemente che questo biadetto, pure assomigliando nel colore all'azzurro di Magna, veniva a costare circa la quinta parte di quello. Così per il rosso il Baldovinetti si servì del cinabro, colore molto ordinario, e per il giallo di una sostanza chiamata « arzica », sostanza prodotta chimicamente e poco usata perchè (è sempre il Cennini che ci informa) « questo colore perisce esposto all'aria e non è buono per le pareti ».

Non ci è sembrato inutile accennare a siffatte particolarità tecniche trattando di un pittore che dava ad esse grande importanza e che ad esse deve in gran parte il rapido dileguarsi della sua fama. Tanto che Alesso Baldovinetti, artista per certi lati eccellente, è oggi ben poco noto fuori del cerchio degli studiosi dell'arte nostra e nessuno aveva fino ad ora cercato, in tanto fiorire di libri sugli antichi pittori, di ordinare le opere che a poco a poco la critica è venuta aggruppando intorno al nome di lui per determinare la sua figura di artista. Veduti quali furono i maestri che egli seguì nella giovinezza, esaminata rapidamente la tecnica da lui seguita, questa determinazione riuscirà ora più facile e sicura.

II.

IL BALDOVINETTI ARTISTA.

(1450-1470.)

Nella religione sua umile e buona trovò Alesso non soltanto i soggetti delle sue composizioni come tutti i pittori a lui contemporanei prima del Botticelli, ma trovò anche l'ispirazione principale per il contenuto artistico di quelle composizioni, contenuto che è dato dall'espressione, dal sentimento delle varie figure. E specialmente un'immagine fu sentita ed amata dal buon pittore, l'immagine dolce della Madonna che egli si compiacque di ritrarre nei due momenti più intimamente gentili della sua vita: quando a Lei l'Angelo annunziante pronunziò l'armonioso saluto « Ave Maria, gratia plena » e quando Ella adorò, con la preghiera più umile e più devota che sia mai stata rivolta al Signore, il bambinetto Gesù, il figlio suo redentore del mondo. « Ipsum quem genuit adoravit Maria », scrisse l'ignoto artefice autore della bellissima cornice che racchiude con sì perfetto accordo l'Adorazione dei pastori del Ghirlandaio, ed Alesso comprese tutta la grandezza, tutto il sacrificio sublime di quest'atto della madre che s'inginocchia al figlio suo appena nato. Le Vergini adoranti del Baldovinetti non hanno il sorriso affettuosamente materno delle Madonne di Fra Filippo, non la malinconica gravità di quelle del Botticelli, ma bene esprimono l'intima soddisfazione, il raccoglimento profondo col quale Maria dovette adorare, lieta e compresa della sua missione divina, il Salvatore degli uomini; così nella Vergine annunciata egli non seppe vedere nè lo spavento per l'improvvisa apparizione nè il tentativo di sottrarsi all'alto

ufficio, ma solo un leggerissimo atto di sorpresa accompagnato, quasi nascosto, da un gesto di obbedienza, di sottomissione completa ai voleri del Signore.

La Madonna è veramente per il Baldovinetti « umile ed alta più che creatura »; egli l'ama così perchè in questa umiltà ritrova una parte di sè stesso, perchè vede in Lei, egli debole e misero, una protettrice, una consolatrice; e vuole che tutto sorrida intorno a Lei, che la natura offra a Lei i suoi paesaggi più ridenti, le sue valli più pittoresche. In un maggio fiorito e giocondo della sua bella Firenze quattrocentesca egli scorge un mattino, al di là di un portico classicamente elegante, le masse scure di cipressi staccarsi con contorni precisi sul cielo illuminato dalla luce chiara dell'aurora. Niente egli aveva ammirato di più bello, niente la sua fantasia di artista gli aveva suggerito di più altamente poetico. Ed ecco che sotto quel portico, chiuso in fondo da un'aiuola folta di fiori cui fa spalliera un piccolo muro di marmi colorati, egli immagina un'esile figura di giovane donna, tutta compunta e gentile, e davanti a lei un angelo biondo, le braccia incrociate sul petto, la fronte alta e serena. La visione è perfetta; non manca che fermarla col pennello.

❧ ❧ ❧

L'esecuzione non corrispose purtroppo all'insieme armonico e solenne che l'immaginazione giovanile del pittore gli aveva dettato, e nell'Annunciazione che era una volta nell'antico monastero di S. Giorgio e che si trova oggi nella prima sala toscana della Galleria degli Uffizî (fig. 7), può il critico minuzioso riscontrare parecchi difetti nei particolari che scemano di molto anche l'effetto estetico dell'insieme del quadro. Difetti derivanti in parte da una non completa padronanza dell'arte, sì che quest'Annunciazione, dopo essere stata per lungo tempo attribuita al Pesellino, è oggi concordemente riconosciuta opera giovanile di Alesso: troppo esili le colonne del portico, troppo esile

il leggìo della Vergine, sproporzionata la figura stessa di Lei, con le gambe esageratamente lunghe in paragone del resto;

Fig. 7. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — L'ANNUNCIAZIONE.
Galleria degli Uffizî. — Firenze.

e le sue mani mal disegnate, sì che sembrano rattrappite; nell'Angelo poi, eccessivo il movimento, pesante e sovraccarica l'ampia tunica rossa. A questi difetti si aggiungano altri propri

non dell'età ma dell'autore e sopra tutto « la maniera alquanto secca e crudetta, come dice il Vasari, massimamente nei panni »; forse il Baldovinetti passò qualche anno come apprendista nella bottega di un orefice, donde ritrassero l'abitudine di fare i panneggiamenti troppo insaldati e le pieghe ad angolo secco anche artisti come l'Uccello, i Pollaiolo e il Verrocchio.

Risplende tuttavia in questa Annunciazione, malgrado tali difetti, la grazia delicata che aveva sorriso alla mente dell'artista nel momento della visione creatrice: armoniosa la composizione generale, tranquillo l'atteggiamento della Vergine che con la sinistra si tiene, con mossa naturalissima, il manto e alzando lievemente la destra in atto di meraviglia fissa a terra gli occhi (due occhi neri scintillanti che ritroveremo sempre in Alesso) compunta e confusa dall'annunzio divino; e l'Angelo, con movimento sia pure esagerato ma vivacissimo e bene esprimente il suo zelo nell'alta missione, corre a Lei fissandole in volto le sue nere pupille (e le ali sembrano agitarsi, i riccioli biondi muoversi al loro vento) per adorare in Lei la madre di un Dio.

Accorta è inoltre la disposizione dei colori, sebbene non sempre essi siano ben appropriati ai singoli oggetti, per il saggio alternarsi dei toni rossi e degli azzurri, mentre le due figure ben staccano sopra le tinte scure date dai marmi colorati del piccolo muro di fondo; bellissimo il cielo nel quale l'azzurro va a poco a poco perdendosi nel bianco dell'aurora sorgente ed è altrove velato da leggere nuvolette, come sempre in Alesso. L'esame minuto del dipinto, che è quello pervenutoci in condizioni migliori fra i lavori del Baldovinetti, palesa l'esecuzione tecnica che abbiamo già riconosciuto propria del nostro pittore, a piccoli tratti di pennello sottili e numerosi, visibili specialmente nei capelli e nelle ali dell'Angelo; ammirabile è poi la precisione nell'esecuzione dei particolari che rivela insieme la pazienza e la coscienza artistica dell'autore.

❦ ❦ ❦

All'Annunciazione degli Uffizî, di cui ignoriamo la storia e la data, fa riscontro un'Annunciazione perduta, della quale ci danno notizia i documenti. Fu questa affidata ad Alesso il 28 febbraio 1457 (anche la tavola ora descritta ci riporta a questo tempo) dal priore dell'Ospedale degl'Innocenti e doveva esser dipinta sotto la loggia del Brunellesco. L'Horne ne ha ritrovato recentemente il contratto di ordinazione[1] e da esso rileviamo che le condizioni fatte all'artista ancora pressochè ignoto erano ben modeste ed incerte: come compenso del dipinto l'ospedale, oltre a pensare a tutte le spese dei colori, avrebbe provveduto al mantenimento del pittore per tutta la durata del lavoro e di più « el priore gli die di tenpo in tenpo quello [che] gli parà »; ma Alesso sottoscrisse il contratto dichiarandosi contento[2]. Come e quando la sua Annunciazione sia andata perduta non sappiamo con certezza: l' Horne suppone che essa si sia poi convertita in un Padre Eterno e che al Baldovinetti debba risalire il disegno del dipinto, dal Vasari erroneamente attribuito al Graffione, nella lunetta sopra la porta della chiesa; io credo invece che l'Annunciazione fosse davvero eseguita da Alesso in un'altra delle lunette del portico e che poi, deperita, fosse coperta da una nuova pittura quando il Poccetti ornò con i suoi affreschi alcune parti della loggia.

L'esecuzione di un lavoro di una certa importanza mi sembra necessaria per spiegare come mai proprio al Baldonivetti il 17 maggio 1460 i frati della SS. Annunziata affidarono l'incarico di dipingere una Natività nel chiostro davanti alla loro

[1] È stato da lui pubblicato nel *Burlington Magazine,* 1905, vol. VIII, pag. 189.

[2] Anche peggiori furono le condizioni quando qualche anno dopo gli fu affidato il compimento delle pitture di S. Egidio: « Messer Iacopo sia tenuto a dare a detto Alesso e a qualunche stesse seco a dipignere detta storia le spese del vivere solo. Et la faticha sua detto Alesso rimette a detto spedale per l'amore di Dio ». (*Rivista d'Arte,* III, pag. 208).

chiesa[1]. Ma forse anche qui nella scelta del pittore non fu senza influenza la scarsa somma che i frati avevano a loro disposizione: per venti fiorini soltanto (li aveva lasciati nel suo testamento per quella pittura un certo Arrigo Arrigucci) non era facile trovare un buon maestro che volesse affrescare tutta l'ampia parete dietro l'altare della Madonna: Alesso accettò, ma, cosa strana, non segnò questa commissione che lo tenne occupato per lungo tempo (nel 1462 vi lavorava ancora) nel Libro di ricordi ove teneva nota dei proventi della sua professione; che forse il povero pittore, fra colori ed assistenti, finisse col rimetterci il tempo e la fatica senza utile alcuno?

Certo, date le condizioni del contratto, ben possiamo affermare che Alesso lavorava per amore sincero dell'arte, non per avidità di guadagno. Un'ampia superficie come quella offerta dai frati della SS. Annunziata porgeva modo di svolgere buon numero di problemi artistici interessantissimi e dava campo sufficiente per mostrare su vasta scala lo studio del vero, l'osservazione della natura non solo nei suoi particolari ma anche nelle sue grandiose e pittoresche linee generali. Padrone della tecnica a fresco, che aveva appreso lavorando col Veneziano agli affreschi di S. Egidio da lui Baldovinetti ripresi per condurre a termine proprio in quell'anno 1460, padrone della prospettiva per la quale non fu certo senza importanza la sua amicizia con Piero della Francesca, uno dei primi teorici di questa scienza, egli poteva ben tentare il paesaggio: la scena stessa da rappresentare glie ne porgeva occasione.

Una favorevole circostanza lo spinse inoltre ad applicarsi a questo genere di pittura: aveva appena cominciato i suoi studi per l'affresco ordinatogli quando ricevette, come vedremo in seguito, l'invito di recarsi a Pisa per eseguire alcuni mo-

[1] I documenti riguardanti questa pittura furono pubblicati dal Fabriczy in *Repert. f. Kunstwiss.*, 1902, pag. 393, e accennano a tre pagamenti fatti all'artista, uno nel 1460, uno il 21 agosto 1462 ed il terzo, a saldo di ogni spesa, il 6 settembre dello stesso anno.

saici nella cattedrale: nel viaggio (l'unico forse che egli abbia fatto fuori della sua città natale) la valle dell'Arno chiusa ora fra due monti scuri e minacciosi, ora allargantesi in vasta pianura circondata all'intorno di verdi colline, mentre il fiume prosegue imperturbato il suo corso qua brontolando in una gola, là scintillando nell'aperta campagna, la valle dell'Arno così varia e così sempre bella, richiamò l'attenzione del nostro pittore osservatore sagace e ammiratore sincero del bello. Egli sentì che era quella una forma vera di paesaggio, una forma dalla quale l'arte sua avrebbe ritratto effetti fino allora sconosciuti: l'ampia parete della SS. Annunziata doveva darne la prova.

❦ ❦ ❦

Tre motivi principali di paesaggio sono stati osservati nei pittori fiorentini del quattrocento: il motivo arcaico del terreno brullo con rupi nude e digradanti a terrazze, il paese montuoso folto di alberi e di costruzioni, e la valle di un fiume serpeggiante fra due file di monti disposti per legge di prospettiva in modo da dare l'idea di grande distanza. Alesso creò questo terzo tipo di paesaggio, il tipo preferito poi dal Verrocchio e da Leonardo.

Il merito principale dei paesaggi del Baldovinetti è quello di dare viva l'impressione della profondità, di ritrarre, insieme ai particolari, anche l'essenza intima, la poesia profonda che ci fa amare e ricercare la vita dei campi; dopo di lui bisognerà venire al Perugino e a Raffaello per ritrovare una simile sensazione dell'ampiezza non solo ma anche del raccoglimento, della quiete che ispira la campagna. Confrontati coi paesaggi popolosi e chiassosi che il Gozzoli dipingeva quasi in quei medesimi anni nella cappella del palazzo dei Medici, i paesaggi del Baldovinetti sembrano disabitati: in essi regna la solitudine e il silenzio. Benozzo, improvvisatore geniale e immaginoso, vedeva i colli festanti percorsi da superbe caval-

cate; Alesso, ricercatore paziente del vero, sentiva nella campagna una pace profonda, un desiderio di trovarsi solo per ammirare tante magnificenze.

Ma l'ufficio del critico non può limitarsi a mettere in rilievo quelli che a lui sembrano i caratteri principali di un'opera d'arte, deve anche cercare di scoprire di quali elementi si è valso l'artista per dare all'opera sua quei caratteri. Paesaggi ampi e grandiosi erano stati dipinti dai predecessori del Baldovinetti, poichè le leggi fondamentali della prospettiva erano loro note fin da Masaccio e la rappresentazione delle distanze deriva in fondo da leggi di prospettiva; ma appunto perchè frutto di formule matematiche questi paesaggi, se davano la percezione visiva esatta di un grande spazio, non ne producevano la corrispondente sensazione nell'animo dello spettatore. Mancava qualcosa che li animasse: Alesso dette loro l'anima e l'anima fu la luce.

Veramente il merito del Baldovinetti fu soltanto quello di introdurre l'elemento luce nella rappresentazione dello spazio già così familiare ai pittori fiorentini. A Piero della Francesca, il suo compagno di studi, spetta il merito di avere per primo trasportato nel paesaggio in genere la luce che inondava le pitture del suo maestro, la bella luce chiara che Domenico aveva certo veduto nelle limpide albe della sua Venezia e che ci dà un'impressione come se insieme alle figure fosse dipinta l'atmosfera stessa che le circonda. Nè bisogna dimenticare che Piero era nato nell'Umbria, la regione delle belle e sorridenti campagne, ove la natura lieta ed il cielo sereno avevano dettato all'Angelico le sue più soavi armonie di colori ed avevano formato l'arte, pari al suo nome, di Gentile da Fabriano.

È già stata osservata nelle sue linee generali la stretta relazione che passa per la pittura del paesaggio fra gli artisti umbri ed i fiorentini, i quali ultimi molto appresero sotto questo rispetto dai primi[1]: Alesso ce ne dà un nuovo e bellissimo

[1] I. Guthmann, *Die Landschaftmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst.* Leipzig, 1902.

esempio unendo la delicatezza di Gentile e di Piero alla grandiosità di Masaccio. Nè questo avrebbe potuto fare se non avesse rivolto direttamente lo sguardo alla natura e non avesse osservato che in essa spazio e luce contribuiscono insieme a produrre un unico effetto, che l'un elemento integra l'altro nel dare ad un paesaggio aspetto magnifico e imponente.

La valle dell'Arno, come dicevamo, fu l'esemplare del Baldovinetti, il tipo che con leggere variazioni egli ripete in quasi tutte le sue pitture. « Dilettossi molto di far paesi, dice di lui il Vasari, ritraendoli dal vivo e naturale come stanno appunto; onde si veggiono nelle sue pitture, fiumi, ponti, sassi, erbe, frutti, vie, campi, città, castella, arena ed altre infinite simili cose »; e l'arte con cui tutti questi particolari sono armoniosamente insieme riuniti destò ben a ragione l'ammirazione del Berenson, il quale, conoscitore profondo della pittura fiorentina del Quattrocento, affermò che in essa nessun altro maestro aveva saputo dare al paesaggio ed al cielo una tale impressione di altezza e di distanza come seppe il Baldovinetti.

❦ ❦ ❦

Nell'affresco del chiostro della SS. Annunziata (fig. 8), affresco pervenutoci disgraziatamente in pessime condizioni per le ragioni tecniche accennate nel precedente capitolo e per il fatto che esso è stato lungo tempo esposto alle intemperie quando il chiostro era scoperto, il paesaggio che occupa circa una metà della scena rappresenta più che una valle una vasta pianura solcata in mezzo da un fiume serpeggiante, intersecata per ogni verso da strade, cosparsa di alberi, di case e di castelli; le masse montuose si profilano arditamente in distanza e l'insieme ricorda le campagne toscane dei dintorni di Empoli.

Non possiamo giustamente giudicare il valore di questa pittura se non cerchiamo con la nostra immaginazione di rappresentarcela ricca di colori e in ogni sua parte accurata, quale

uscì certo dal pennello dell'artista. La massa scura della capanna in rovina davanti alla quale sta la Sacra Famiglia doveva ancor più audacemente di quel che non apparisca al presente risaltare sul fondo chiarissimo del paesaggio e del cielo,
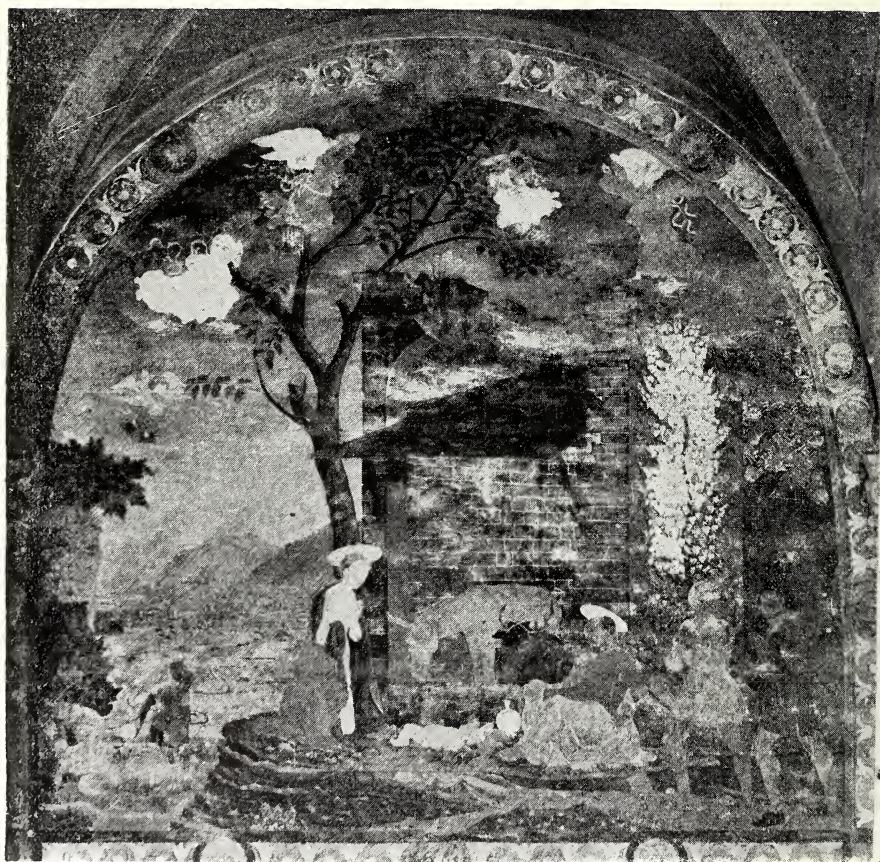
Fig. 8. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — LA NATIVITÀ.

Chiostro della SS. Annunziata. — Firenze.

e gli angioli con le loro vesti dai colori vivaci dovevano ben sorridere dall'alto fra le foglie brune del grandioso albero centrale e le nubi che si addensano sulla capanna.

Fra le figure quella che il pittore volle porre in maggior rilievo fu al solito la Madonna; inginocchiata nel centro del-

l'affresco e all'estremità del ripiano roccioso sul quale si svolge la scena, Essa ha il manto scuro staccantesi con contorno netto sul fondo chiaro, mentre il suo volto, che era certo originariamente circonfuso da niveo candore, viene a risplendere maggiormente sui toni scuri dell'albero e del muro. Ella adora il Bambino disteso a terra davanti a Lei; un ampio mantello le scende dalle spalle con panneggiamento trascurato e pur solenne e nel volto tutto assorto a contemplare il suo Amore, nella posa della sua gentile persona leggermente piegata in avanti con le mani giunte sul petto, Ella mostra devozione profonda; il medesimo tipo delicato, la medesima attitudine tranquilla si ritrovano, come abbiamo osservato, in tutte le numerose Madonne di Alesso.

L'atteggiamento di S. Giuseppe è invece, pur nella sua grande naturalezza, non bene adattato alla scena: seduto comodamente si tiene con le mani un ginocchio e sembra uomo che, abbastanza annoiato, si riposi, piuttosto che il padre compreso della solennità del momento; è vero che altri pittori, Giotto compreso, lo avevano fatto nella medesima circostanza dormire saporitamente. Il Baldovinetti non si preoccupò qui che di ritrarre un uomo dal vero e sotto questo rispetto dobbiamo riconoscere che riuscì assai bene; ma nello stesso tempo dobbiamo lamentare che il suo naturalismo giungesse al punto di fargli dimenticare il contenuto ideale, caratteristico dei singoli personaggi, necessario in special modo per le figure che hanno nell'episodio rappresentato maggiore importanza; copiare il vero non basta se quel vero non ha l' espressione e il movimento corrispondente all' ufficio che deve compiere nella rappresentazione. Il S. Giuseppe del Baldovinetti è un ottimo « studio » e mostra l' abilità del pittore nel ritrarre la figura umana anche nelle posizioni meno comuni, ma non oltrepassa il valore di uno studio; Alesso non comprese l' importanza e non sentì la figura di S. Giuseppe come aveva compreso ed amato quella della Madonna.

Studio dal vero e nello stesso tempo espressione ben riuscita di un'idea indicano invece i due pastori che accorrono ad adorare il Redentore e mostrano insieme la meraviglia per quella che dovette loro sembrare una visione divina e la devozione per quel non so che di soprannaturale spirante dalla mistica scena; due giovani e svelte figure, vivaci, e piene di movimento (peccato che siano giunte a noi in sì disgraziate condizioni) in grazioso contrasto con la quiete solenne del gruppo centrale ove il Bambino giace sorridente e tranquillo sull'erba, ove gli animali stessi tradizionali riposano nella calma più assoluta. Fuori vola nel cielo un angiolo annunziante la nascita del Messia e due pastori si volgono ad esso coprendosi gli occhi con le mani come colpiti da troppo vivo splendore.

Dobbiamo inoltre, qui come sempre nel Baldovinetti, ammirare l'arte con la quale egli seppe riunire la più grandiosa armonia dell'insieme e la cura più minuziosa, più ricercata di ogni particolare. Abbiamo insistito sul primo punto cercando di porre in rilievo gli effetti che il pittore seppe ritrarre dai vari atteggiamenti dei personaggi, dai vari toni di luce, ridotti ormai nell'impossibilità di apprezzare giustamente l'abilità sua nella distribuzione dei colori; potremmo ancora fermarci, se ne valesse la pena, sulla minuziosità dell'esecuzione tecnica, osservando con quanta scrupolosa esattezza sia ritratta ogni venatura delle foglie, ogni granellino del terreno, ogni screpolatura della capanna in rovina. Ma già il Vasari, che ebbe la fortuna di ammirare l'affresco in condizioni molto migliori di noi, richiamò l'attenzione su questo punto dicendo la pittura « fatta con tanta fatica e diligenza, che in una capanna che vi è si potrebbero annoverare le fila ed i nodi della paglia. Alesso vi contraffece, in una rovina d' una casa, le pietre muffate e dalla pioggia e dal ghiaccio logore e consumate; con una radice d'ellera grossa che ricuopre una parte di quel muro; nella quale è da considerare che con lunga pazienza fece d'un color verde il ritto delle foglie e d'un altro il ro-

vescio, come fa la natura nè più nè meno; e, oltre ai pastori, vi fece un serpe ovvero biscia che cammina su per un muro, naturalissimo »[1].

❦ ❦ ❦

La Natività della SS. Annunziata appagò pienamente le più liete speranze dell'artista e suscitò ben presto l'ammirazione del pubblico; ne è prova da un lato il fatto che il pittore, quando in seguito ebbe a dipingere la medesima scena, ripetè sempre l'identica composizione di quell'affresco e d'altra parte ce ne fa testimonianza il numero veramente straordinario di ordinazioni che da quel momento affluirono alla bottega di Alesso. Il decennio che va dal 1460 al 1470 segna il punto più alto dell'attività e dell'abilità artistica del Baldovinetti; più tardi la sovrabbondanza di lavoro porterà con sè un continuo ripetersi di medesimi tipi, l'età sempre più grave genererà fiacchezza e quindi un desiderio di riposo che lo spingerà a valersi dell'opera dei suoi più abili allievi; così a poco a poco l'artista cederà il posto all'artefice, l'artefice si circonderà di aiuti, sarà la loro guida, il loro maestro; ed a quella scuola si formerà l'arte di Domenico Ghirlandajo.

Ad un tempo immediatamente posteriore all'affresco della SS. Annunziata vanno ricondotte due altre Natività a quello congiunte da numerosi punti di somiglianza. L'una si ritrova in un intarsio della sagrestia del Duomo di Firenze che Giuliano da Maiano eseguì senza dubbio sopra disegno del Baldovinetti (fig. 9); anche se le strettissime affinità della composizione generale non ci facessero avvertiti di questo fatto, ce ne informerebbe Alesso stesso annotando nei suoi ricordi come il 23 settembre 1463 egli dovesse ricevere da Giuliano ben tre fiorini larghi « per una storia (che) gli disegnai di una Natività di Santa Liperata »[2].

---

[1] Vasari, *Vite*. Ed. Milanesi, II, pag. 595.

[2] Cfr. Appendice, *Libro di ricordi* A.

Per l'altra Natività invece non abbiamo sfortunatamente tanta sicurezza di cronologia e di attribuzione: si tratta di una tavola passata al principio del secolo scorso dal convento

Fig. 9. *Fot. Alinari.*

GIULIANO DA MAIANO. — LA NATIVITÀ.

Intarsio. — Sagrestia del Duomo di Firenze.

di S. Margherita di Prato alla Galleria del Louvre, col nome di Filippo Lippi, che nel Catalogo della Galleria conserva tuttora (fig. 10). Eppure se ad una conclusione certa sono giunte le numerose discussioni dei critici intorno a questo quadro, è nel-

l'escludere che l'autore di esso sia Fra Filippo[1]. A parte Mary Logan, che crede di poter annoverare il dipinto del Louvre fra le opere di un ipotetico compagno di Pesellino, creato evidentemente sulla falsariga dell'amico di Sandro del Berenson[2],

Fig. 10. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — LA NATIVITÀ.

Galleria del Louvre. — Parigi.

le attribuzioni più probabili sono quelle fondate sulla somiglianza della nostra Natività con due altre consimili rappre-

---

[1] Anche l'ipotesi che la predella d'altare di Fra Filippo che oggi si conserva nella Pinacoteca comunale di Prato fosse originariamente unita a questa Natività non è oggi più ammessa da alcuno.

[2] MARY LOGAN, *Compagno di Pesellino et quelques peintures de l'école* (*Gazette des Beaux Arts,* 1901, pag. 338).

sentazioni: la Natività dipinta palesemente da Fra Diamante nel Duomo di Spoleto e la Natività della SS. Annunziata. Ristretta la questione a questi due raffronti, è innegabile che le affinità maggiori sono in favore del Baldovinetti; il dipinto di Spoleto, nel quale è certo che l'autore si ricordò dell'affresco dell'Annunziata, non ha alcuno sfondo di paesaggio e presenta caratteri diversi specialmente negli angioli e nella disposizione delle figure in vari piani. Già un antico catalogo della Galleria del Louvre, quello del dott. Waagen del 1849, attribuì il quadro del Louvre al Baldovinetti, e quest'attribuzione fu confermata più tardi dal giudizio autorevole del Cavalcaselle, il quale, osservando « che in questo dipinto non troviamo nè il bel colorito nè la tecnica esecuzione che sono propri della maniera di Fra Filippo, nè le consuete sue forme, nè i tipi, nè l'espressione e il panneggiare di lui »[1], passò ad enumerare i caratteri che lo avvicinano invece al Baldovinetti, ricavandone la conclusione che esso è senza dubbio opera sua; ed anche da una semplice illustrazione si può rilevare quanto sia giusto il suo ragionamento.

L'analisi e le osservazioni che abbiamo fatto a proposito dell'affresco della SS. Annunziata potrebbero ad una ad una ripetersi per la tavola del Louvre (dell'intarsio non parlo, sì debolmente vi traspare l'opera del pittore) ove la variante più notevole deriva soltanto dal minore spazio che aveva a sua disposizione l'artista e che lo portò a diminuire il paesaggio a sinistra e a sopprimere a destra le due figure di pastori adoranti. Del resto abbiamo corrispondenza perfetta sia nella distribuzione generale della scena, sia nell'atteggiamento e nell'espressione delle due figure della Vergine e di S. Giuseppe; trovata l'immagine corrispondente al suo pensiero il Baldovinetti non stimava necessari nuovi sforzi di fantasia per variarla, per cercarne un'altra che indicasse il medesimo fatto ed esprimesse la medesima idea, ma rimaneva sempre all'ispirazione

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, IV, pag. 392.
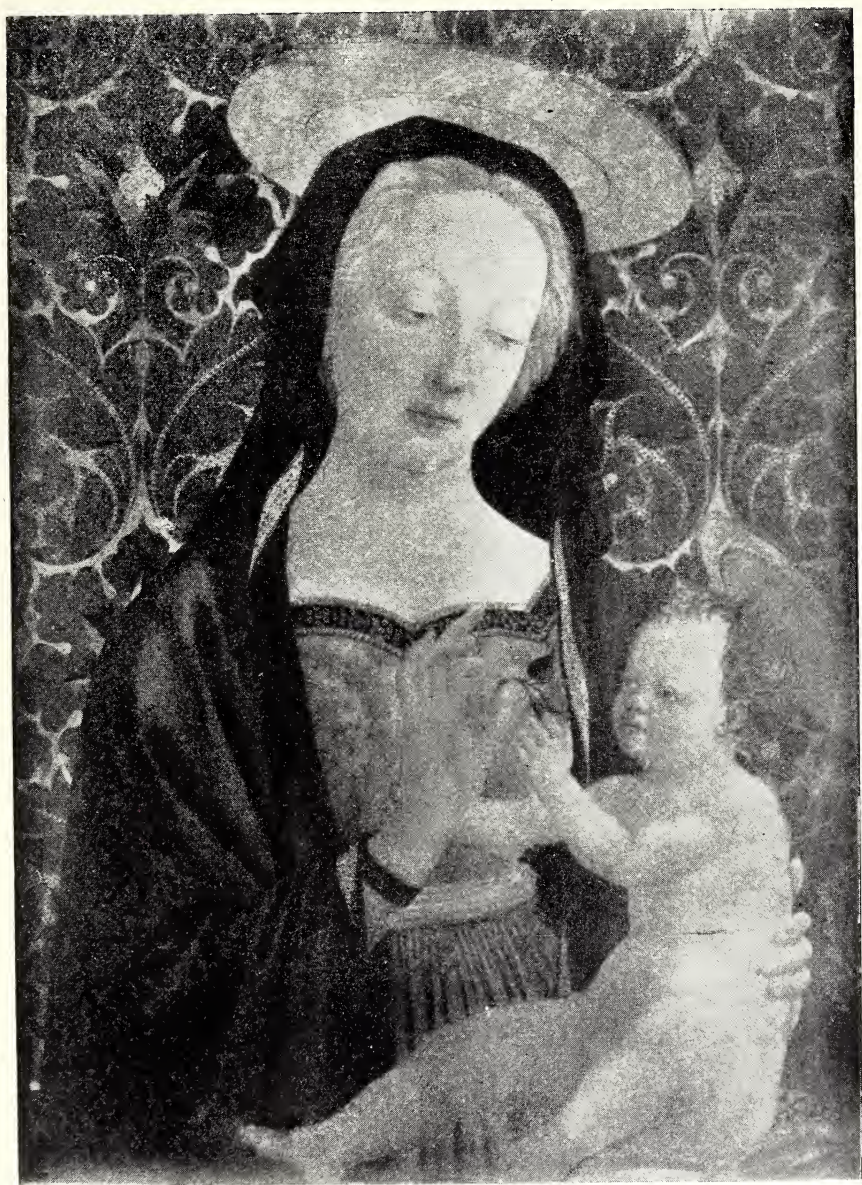
Fig. 11.

A. BALDOVINETTI. — LA VERGINE COL FIGLIO.

Collezione Berenson. — Firenze.

primitiva contentandosi di cercarne il continuo miglioramento nella maggior gentilezza delle forme e nell'esecuzione tecnica sempre più accurata.

❦ ❦ ❦

Così, accanto al gruppo esaminato delle Natività, ove la Vergine prega devotamente inginocchiata davanti al Figlio, possiamo subito porre un'altra serie di pitture col motivo, del resto comunissimo, della Madonna seduta e adorante il Bambino che tiene sulle ginocchia. In questa scena, ancora più dell'altra profonda e raccolta, Alesso trovò l'ispirazione per il suo capolavoro.

Basterà soltanto accennare alle rappresentazioni meno riuscite del genere per fermarci piuttosto a quella dove meglio si possano esaminare i caratteri e i pregi dell'arte del Baldovinetti siccome quella che ottimamente espresse l'idea creatrice del pittore. Seguendo l'ordine cronologico va ricordata per prima una Madonna col Figlio che si trova a Firenze, nella collezione di Bernhard Berenson (fig. 11), e presenta parecchi punti di somiglianza con la Madonna di Domenico Veneziano nella tavola degli Uffizî (fig. 12); la posizione è però alquanto diversa perchè nella pittura di Alesso la Vergine, che risalta sopra un fondo damascato, tiene il Figlio alla sua sinistra seduto sopra un cuscino e gli offre delicatamente un fiore, mentre la Madonna di Domenico, troneggiante nella sua nicchia, ha il Bambino ritto sulle ginocchia nell'atto di cingerle il collo con un braccio. Il tipo della Vergine, pur essendo nei suoi tratti fondamentali come nella foggia dell'abito comune nei due pittori, presenta in Alesso una gentilezza maggiore prodotta specialmente dall'ovale più affilato del volto e dallo sguardo più dimesso, più amorosamente intento verso il Figlio. Identico invece, come tipo, è il bambino Gesù ricciuto, paffuto, leggiadro; e per vedere quale enorme differenza passa fra queste soavis-

sime figure del primo fiorire dell'arte del Baldovinetti e quelle dell'età sua più tarda basterà confrontare i vispi fanciulli delle Madonne che veniamo esaminando con i bambolotti tozzi e orribili dei suoi ultimi lavori; se con la decadenza le Vergini di Alesso perdettero gran parte di quella grazia calma e delicata che forma il loro incomparabile incanto (ce ne dà ampia prova anche la tavola di Firenze), i Bambini smarrirono, insieme all'espressione, anche la loro bellezza esteriore, il loro movimento, la loro vita. Tanto può decadere il senso e la percezione artistica del pittore il quale, per risparmio di fatica e di tempo, si fermi ad unico tipo e lo ripeta in una serie di imitazioni che quasi necessariamente si vanno sempre più allontanando dalla primitiva bellezza.

Fig. 12. *Fot. Alinari.*

DOMENICO VENEZIANO.
LA VERGINE IN TRONO.
Galleria degli Uffizi. — Firenze.

Un progresso rispetto al quadro di Firenze rappresenta la Madonna della collezione della signora André a Parigi; progresso non tanto nelle due figure (il Bambino strettamente legato nelle fasce è impacciato e inespressivo) quanto nel contrasto vivissimo fra l'intimità della scena che si svolge sul davanti e l'ampiezza del paesaggio luminoso che serve di sfondo alla pittura[1]. Il silenzio, la quiete solenne fondono insieme le

[1] La collezione della signora André è impenetrabile agli studiosi e non ci è stato possibile neppure di procurarci una fotografia di questa Madonna della quale

due sensazioni diverse, uniscono con perfetta armonia ciò che a prima vista potrebbe apparire discorde; l'atteggiamento devoto della Vergine, le rive ridenti di un lago contornate in lontananza da colline e da rupi parlano a noi un medesimo linguaggio di gentilezza e di amore, c'ispirano un egual senso di raccoglimento, quasi la preghiera della Madonna fosse più intensa per il sorriso della natura che la circonda, quasi la campagna fosse più bella perchè rallegrata dalla soave immagine della Madre del Signore.

Ma dove quest'intima corrispondenza di sentimenti fra la figura della Madonna, che abbiamo veduto derivata dall'esemplare di Domenico Veneziano, e il paesaggio che le serve di sfondo, frutto degl'insegnamenti di Piero della Francesca, apparisce ancora più evidente, è in un'altra Madonna che, dopo avere girovagato sotto il nome di Piero da una collezione privata all'altra, trovò finalmente sicuro rifugio nella maggior galleria della Francia e, per opera specialmente di un magistrale articolo del Berenson, fu al fine restituita al suo vero autore, il Baldovinetti (fig. 13).

Una rivista parigina del 1898, la « Chronique des arts et de la curiosité », ci dà notizia dell'ammirazione, dell'entusiasmo che produsse questa Madonna quando fu per la prima volta esposta al pubblico nella galleria detta dei Primitivi al Louvre e ci informa delle polemiche che per qualche tempo si sostennero in diversi giornali, anche politici come il « Temps » e il « Journal des Débats », per l'identificazione del suo autore. Coloro che, come il conte Delaborde, sostenevano il nome dato dalla tradizione, Piero della Francesca, dicevano che la somiglianza di questa Madonna con le altre del Baldovinetti è più in alcuni caratteri esteriori che nel sentimento intimo del dipinto e che la diversità fra l'accento nervoso e rigido degli affreschi di Piero e la delicatezza del nostro quadro deriva dal fatto che ben diverso è sempre lo stile di un pittore in una

---

parliamo sulle notizie e l'illustrazione data dal Berenson (*The study and criticism of Italian Art,* II, pag. 23).

grande opera decorativa e in un lavoro di cavalletto. Ma i sostenitori di Alesso ben potevano osservare che Piero è sempre eguale a sè stesso ed avevano ben ragione di insistere sulle strette relazioni, tutt'altro che superficiali, che uniscono la nostra Madonna a qualsiasi altra conosciuta autentica del Baldovinetti; è questo un fatto ormai così universalmente riconosciuto che invece d'insistervi ancora crediamo più opportuno cercare di porre in rilievo le rare bellezze del dipinto.

Chiama il Berenson quest'immagine « una delle più soavi e delicate Madonne del quattrocento fiorentino »; e per comprendere il giusto valore di tali parole si pensi a quanti incomparabili gioielli ci offrì quel glorioso periodo anche in questo genere di pitture. L'attitudine della Vergine e del Figlio è come al solito della più grande semplicità; nessun'asprezza, nessuna linea fuori di posto viene a turbare la gentilezza dei contorni, la calma soave del gruppo, alla quale contribuisce, oltre il disegno, anche il colorito ottenuto con leggeri tocchi carezzevoli del pennello, il colorito che trova come sempre i suoi più gradevoli effetti nel succedersi accorto dei toni deboli ai forti, delle tinte chiare alle scure. Alesso volle certo a bella posta attenuare fino all'estremo pallore le carni della Madonna e dare invece grande intensità di colori agli abiti di lei; tutta la sua bella figura può così risaltare con grande nettezza di contorni sul fondo, uno di quei fondi sapienti per sicurezza di prospettiva e per effetto di luce che rispecchiano tutta l'importanza del nostro autore nell'arte: a destra un monte relativamente vicino folto d'alberi e d'ombra, a sinistra altri monti ma più lontani, più piccoli, più illuminati che si susseguono in infinita catena; in basso una valle ampia scura irrigata da un fiume serpeggiante e scintillante come vivido argento, in alto il cielo leggermente velato da nubi e illuminato dalla luce chiara di un'alba lontana, luce che si dilegua avanzandosi verso l'immagine finchè sul davanti viene a formare una massa scura nella quale risplende il candido volto della Vergine adorante. Un sorriso di viva compiacenza sfiora leggermente il suo lab-

Fig. 13. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — LA VERGINE COL FIGLIO.

Galleria del Louvre. — Parigi.

bro nell'ieratica immobilità della sua preghiera; è il puro sorriso della madre che guarda, riboccante di affetto, la sua creatura, è l'umile sorriso di una debole esistenza che porge devoto omaggio al suo protettore e signore. E il Fanciullo, nella sua dolce incoscienza infantile, scherza con la piccola fascia che gli avvolge il corpo, ne offre l'estremo lembo alla Madre voltando leggermente in alto il suo bellissimo volto, degno davvero del pennello dell'Angelico; gl'insegnamenti del primo maestro tornavano certo alla memoria del Baldovinetti in questi momenti nei quali anch'egli dipingeva e pregava e dava all'arte ciò che la fede gli dettava di più squisitamente gentile; anche se nessuna relazione fosse mai esistita fra i due pittori, potremmo in loro ritrovare dei punti di somiglianza derivati da profonda affinità di carattere e di sentimenti [1].

❧ ❧ ❧

Di tutte queste opere importantissime e a noi pervenute in condizioni relativamente buone, non ci rimane nessuna notizia nei documenti, i quali parlano invece di altri lavori che i danni del tempo e l'incuria degli uomini hanno tolto alla nostra ammirazione o totalmente alterato dal loro stato primitivo; e talvolta ci è lecito dubitare anche della testimonianza dei documenti.

Quale fede possiamo, per esempio, loro prestare quando ci affermano che il 30 gennaio 1465 gli operai di S. Maria del Fiore « alloghorono a Domenicho di Michelino dipintore una fighura in forma a ghuisa del poeta Dante, come apare per modello dato per Alexo Baldovinetti » [2]? Alesso era stato compagno di studî di Domenico presso l'Angelico e, come artista

---

[1] Anche nella Galleria comunale di Prato viene attribuita al Baldovinetti una Madonna col Figlio; ma è lavoro troppo inferiore e troppo diverso dagli altri per poter accettare quest'attribuzione.

[2] Cfr. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti,* vol. II. Introduzione.

ben più valente di lui, può benissimo aver ricevuto l'incarico di disegnargli l'immagine del poeta; ma d'altra parte troppi incidenti possono essere intervenuti fra il contratto e l'esecuzione per poterne ricavare che a lui debba proprio risalire il disegno del dipinto che nel Duomo di Firenze ricorda la lettura ivi fatta del divino Poema, tanto più che niente in quel dipinto ci riporta all'arte del nostro pittore e che egli stesso fu, insieme a Neri di Bicci, uno dei giudici chiamati a stimare il lavoro compiuto. Nè parimente possiamo oggi stabilire se la perduta immagine della Madonna che era una volta sul Canto dei Carnesecchi appartenesse ad Alesso, come asserisce in un Libro di ricordi un discendente di lui, oppure a Domenico Veneziano, come vuole invece il Vasari; nè se un Cristo battuto alla colonna, dipinto un tempo nel chiostro di S. Croce, fosse opera del Baldovinetti o di Andrea del Castagno.

D'altra parte il Berenson attribuisce ad Alesso (ignoro se per l'affermazione di qualche documento a me sconosciuto o semplicemente per una certa somiglianza di stile) anche il disgraziatissimo affresco, rappresentante forse la Resurrezione di Cristo, nel tempietto costruito dall'Alberti per i Rucellai nell'ex-chiesa di S. Pancrazio. Il fumo delle candele che devote quanto ignoranti persone accesero nell'interno della piccola cella ne hanno talmente annerito le pareti che non è più possibile oggi farsi un'idea generale della pittura; le due bellissime teste d'angeli che appariscono ancora soavemente in mezzo a tutto quel nero (una mano gentile ebbe cura di piantare un magnifico arpione nel bel mezzo di una di esse) sono anche a me sembrate, al lume incerto di una candela e nella fretta incalzante della mia guida, lavoro uscito dal pennello di Alesso; ma solo un bene inteso restauro, restituendo alla luce altre parti dell'insigne dipinto, potrebbe renderci più sicuri intorno alla sua attribuzione.

Caratteri statistici e notizie di documenti tolgono invece fortunatamente ogni incertezza sull'autore delle pitture che adornano le pareti della cappella del Cardinale di Portogallo

a S. Miniato al Monte: esse furono affidate al Baldovinetti nel 1466 e nel 1473 il pittore dichiarava di aver ricevuto la somma di tre fiorini larghi a saldo di ogni suo avere per quel lavoro[1]; entro questo periodo cade dunque l'opera di Alesso. Grave compito era quello di terminare le decorazioni di una cappella ove Antonio Rossellino aveva creato il suo capolavoro, ove Luca della Robbia aveva dato uno degli esempi più leggiadri dell'arte sua; bisognava che l'opera di pittura riuscisse un perfetto accordo con la policroma ornamentazione del soffitto, con la grazia severa del monumento sepolcrale, con l'architettura stessa classicamente elegante della cappella in modo che le tre arti sorelle sembrassero integrarsi a vicenda per creare uno di quei gioielli incomparabili che solo il nostro Quattrocento, nella sua felice spontaneità di sentimento artistico, seppe offrire alla nostra ammirazione. Alesso comprese la sua grande responsabilità, e come nella scelta dei colori predilesse il verde, il giallo e il celeste, proprio quelli che Luca aveva usato nella volta, così per lo stile cercò di dare alle sue figure un aspetto grave, maestoso, quale si addiceva ai caratteri, allo spirito dell'ambiente.

Ben poco ci è oggi concesso di poter apprezzare della parte presa dal Baldovinetti nell'armonia generale della cappella; le figure di Evangelisti e di Dottori della chiesa dipinte nei pennacchi degli archi sopra l'architrave, ai lati delle finestre, hanno perduto i loro toni più forti, perchè al solito fatti a secco con tempera troppo densa; le mezze figure di Profeti sotto di quelle sono quasi interamente distrutte e la tavola con l'Annunciazione, nella parete in faccia al monumento, ha gravemente sofferto per i ritocchi che l'hanno in gran parte alterata. Pure, in mezzo a tanta rovina, qualcosa ci è ancora dato di poter osservare e ammirare: fra le otto figure superiori quelle che ci sono pervenute in condizioni meno disgraziate, il S. Gio-

[1] O. H. Giglioli, «La cappella del Cardinale del Portogallo nella chiesa di S. Miniato al Monte e le pitture di Alesso Baldovinetti», in *Rivista d'Arte,* anno 1906, pag. 89.

vanni e il S. Agostino che si trovano sopra al mausoleo del Rossellino, mostrano la grandiosità monumentale che il Baldovinetti aveva saputo raggiungere in questi affreschi, carattere tenuto poi continuamente presente dal Ghirlandajo; le teste di S. Marco, di S. Luca, di S. Gregorio Magno palesano ancora la vivace espressione che sotto ad una calma apparente il pittore era riuscito a trasfondere nei suoi personaggi, come le figure sottostanti di Profeti tuttora visibili, più agili, quasi impetuose nel movimento, mostrano esse pure nel loro volto una calma severa e profonda. E immaginiamoci quale doveva essere l'effetto di questa cappella quando insieme agli smalti splendenti di Luca, insieme al bellissimo monumento del Cardinale di Portogallo, insieme alla tavola di Piero del Pollaiolo che era una volta sull'altare, tutte queste figure di Evangelisti, di Dottori e di Profeti brillavano nella vivacità originale dei colori sul loro fondo celeste; la luce che penetra abbondante nella cappella doveva accrescere l'effetto di visione soprannaturale e produrre un senso di dolcezza e di malinconia quale l'idea della morte ispirò sempre (e l'arte italiana ne fu l'interprete più grande e più fedele) nei religiosi spiriti classici.

Il monumento sepolcrale del Rossellino è tutto un sorriso di giovinezza, è tutto un inno alla vita; per la parete in faccia ad esso, sopra al sontuoso seggio vescovile, Alesso ebbe l'incarico di dipingere su tavola un'Annunciazione (fig. 14) ed egli la immaginò grandiosa nelle sue linee generali, straordinariamente ricca in tutti i suoi particolari cercando evidentemente di armonizzare l'opera sua con la grandiosità e la ricchezza del monumento di fronte. Così, mentre nella disposizione delle figure e della scena quest'Annunciazione somiglia all'altra degli Uffizî già descritta, se ne distacca notevolmente per il lusso degli ornamenti e per una maggiore gravità dello stile. Il tempo ha reso oggi molto scuri, quasi monotoni i colori, pittori mediocri hanno più che ritoccato dipinto di nuovo una parte di questa tavola: il drappo steso dietro l'immagine della Vergine non era certo in origine quasi nero come al pre-

sente, ma risaltava con colore vivace sulla balaustrata di marmi policromi, come il tappeto che oggi appena si scorge sotto i piedi di Lei risaltava sul prato variopinto di fiori; e il cielo dietro gli scuri cipressi era più illuminato e splendente, e l'Angelo mandava mille riflessi della sua veste ricca d'oro e di perle, dalle sue ali formate con le penne iridescenti del pavone.
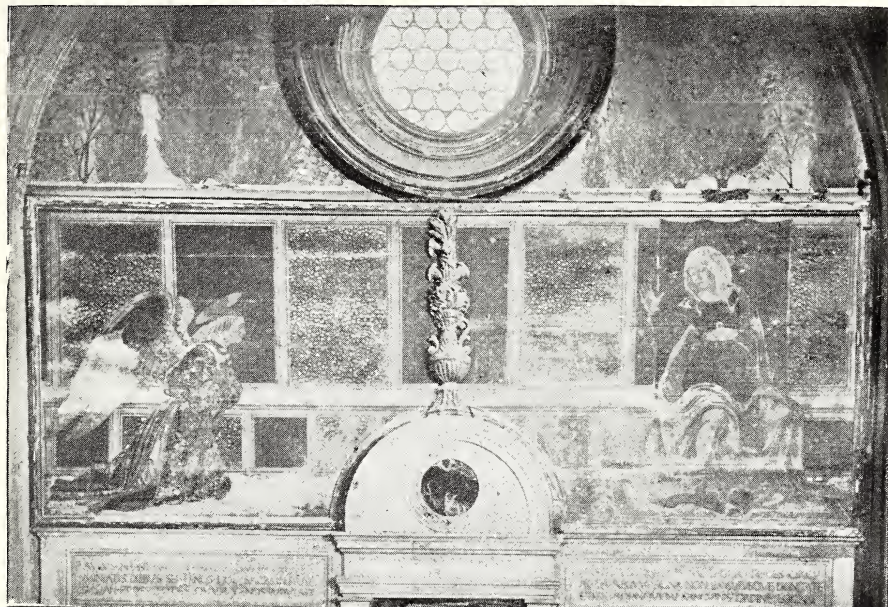
Fig. 14. *Fot. Brogi.*

A. BALDOVINETTI. — L'ANNUNCIAZIONE.

Chiesa di S. Miniato. — Firenze.

Abbiamo ricordato l'Annunciazione degli Uffizî, opera giovanile del Baldovinetti: un raffronto con questa, poichè come già dicemmo la composizione generale è simile, ci farà vedere i progressi e gl'inconvenienti che circa vent'anni di attività intensa e di studî avevano portato nell'arte del nostro autore. Le figure sono qui senza dubbio più proporzionate, più calme, più vere: la Madonna, seduta, pur mantenendo l'identico atteggiamento che aveva nell'Annunciazione precedente, è disegnata con abilità di gran lunga maggiore ed ha nell'aspetto

la grave maestà conveniente al suo ufficio; l'Angiolo non corre più impetuoso verso di Lei, ma solennemente inginocchiato, in atto di intensa adorazione (e la sapiente panneggiatura dell'ampia tunica come le bellissime ali accrescono la monumentalità della sua figura), tiene gli occhi fissi, immobili verso Maria quasi volesse col solo suo sguardo comunicarle l'annunzio divino. Ma nello stesso tempo dobbiamo lamentarci di non ritrovare più nella tavola di S. Miniato, opera dell'età matura di Alesso, alcuni caratteri altamente artistici che erano apparsi nei suoi lavori giovanili e sopra tutto la grazia ingenua e delicata, che, unita ad una certa vivacità fanciullescamente simpatica, formava, come abbiamo veduto, il pregio principale del suo temperamento d'artista.

Era questa una conseguenza quasi necessaria degli eccessivi studî teorici e scientifici: il pittore veniva a poco a poco a preoccuparsi esclusivamente della tecnica, della precisione del disegno, dell'esattezza dei contorni e non aveva più tempo nè voglia per creare nuovi tipi e nuove composizioni, vale a dire per mantenere viva, rinnovandola continuamente, la sua produzione artistica: e l'arte venne così gradatamente a trasmutarsi in mestiere. Appunto per rendere più sensibile tale trasformazione abbiamo cominciato ed abbiamo terminato questo capitolo, ove si sono passate in rassegna le opere più originali e gentili del Baldovinetti, con una medesima scena. L'Annunciazione di S. Miniato, insieme ai progressi di un'arte più matura, racchiude in sè i germi della decadenza che nel capitolo seguente vedremo rapidamente avanzarsi nelle ultime opere di Alesso: la minuziosità del disegno giunta ad un grado eccessivo comincia a disturbare e i panneggiamenti si fanno sempre più rigidi e insaldati e i capelli dell'Angelo sono non soltanto filiformi e distinti, ma coi riccioli eguali, simmetrici in modo da prendere l'aspetto di una parrucca; le figure perdono gran parte della loro grazia, della loro vivacità per assidersi in una calma solenne ma fredda; i tipi, col continuo ripetersi, si fanno sempre più comuni e smarriscono insieme

alla loro espressione ideale la loro bellezza esteriore. Ma apparirà ancora più volte il valore dell'artista che ormai conosciamo ed amiamo; e piuttosto che all'enumerazione dei difetti, l'opera nostra sarà rivolta alla ricerca di queste bellezze che ci faranno sempre apprezzare, anche attraverso la fretta e le ripetizioni, l'arte sincera del nostro pittore.

III.

IL BALDOVINETTI ARTEFICE.

(1470–1499.)

La vita del Baldovinetti, che abbiamo fino ad ora lasciato da parte per parlare esclusivamente dei suoi lavori, passò modesta e tranquilla, occupata tutta dalle cure della sua professione, fra la bottega del Canto dei Gori e la casa, nella medesima parrocchia, subito fuori di Porta Faenza. Doveva essere ormai vicino alla cinquantina quando egli prese moglie (nel 1470 apparisce ancora celibe dalla sua denunzia dei beni) sposando una tal Monna Daria dalla quale ebbe una figlia; ma l'una e l'altra morirono presto, e la vecchiaia di Alesso, abbandonato dai suoi che lo disprezzavano perchè figlio illegittimo e straziato dalla perdita delle due persone più care, sarebbe stata delle più tristi se, oltre la fede, non l'avessero consolato la gloria dei suoi scolari e le cure amorose della « fanticella Mea », la giovinetta che egli aveva preso al suo servizio ancor piccola e che lo assistè fino agli ultimi anni della sua vita. Non però fino al momento supremo: il 23 marzo 1498, con atto rogato dal notaro Ser Piero da Vinci, il padre di Leonardo, il Baldovinetti fece donazione di tutti i beni di cui la sua operosità lo aveva arricchito al convento ed ospedale di S. Paolo, mettendo come condizione che dopo la sua morte i frati pensassero a suffragare l'anima sua e provvedessero al mantenimento della « fanticella » fedele; poco tempo dopo, certo già malato, egli entrò addirittura nell'ospedale ed ivi morì il 29 agosto 1499. Per sè ed i suoi discendenti si era acquistata una tomba nella chiesa di S. Lorenzo.

In questa vita modestamente monotona nessun fatto importante trovarono da porre in rilievo gli storici antichi come nessuno apparisce a noi dall'esame dei documenti: il nome del Baldovinetti ricorre spesso soltanto nelle commissioni incaricate di stimare il prezzo di qualche pittura e questo ci dimostra l'autorità che egli godeva presso i concittadini per la sua competenza e la sua imparzialità. Insieme a Neri di Bicci, come abbiamo accennato, valutò 155 lire la tela di Domenico di Michelino nel Duomo di Firenze; poco dopo egli solo fu chiamato a stimare una pittura del medesimo Neri di Bicci; già vecchio, nel 1491, fu col Ghirlandajo ed altri ad Empoli per giudicare il prezzo di una tavola e di un tabernacolo dipinti nella Pieve da Francesco di Giovanni Botticini, e nel medesimo anno ebbe con molti altri artisti l'incarico di scegliere il modello per la nuova facciata di S. Maria del Fiore, ma non fu presente all'adunanza. Altri onori ed altre noie gli pervennero per aver ritrovato l'arte del mosaico; e di questo tratteremo quando avremo terminato l'esame dei suoi lavori pittorici.

❧ ❧ ❧

Alesso non aveva ancora compiuto le pitture di S. Miniato, quando l'11 aprile 1470, come egli stesso c'informa nei suoi Ricordi, ricevette da Messer Bongianni Gianfigliazzi, patrono della cappella maggiore di S. Trinita, l'incarico di dipingere una tavola « nella quale ha da essere una Trinità con due santi da lato, con angioli, S. Benedetto e S. Giovanni Gualberto » per l'altare di detta cappella; terminò il lavoro l'8 febbraio 1471 ricevendone il prezzo di 89 fiorini d'oro, e questa tavola, dopo esser passata dall'altar maggiore alla sacrestia della medesima chiesa, fu nel 1808 trasferita all'Accademia di Belle Arti dove si trova tutt'ora (fig. 15).

Bisogna anche in essa distinguere la visione primitiva del pittore dalla sua esecuzione materiale: quando l'artista imma-

ginò i due angioli che, alzando una ricca tenda di velluto perlato, lasciano vedere in una gloria di serafini Dio Padre, Gesù Crocifisso e la colomba, simbolo dello Spirito Santo, sentì che quel motivo poteva dare meglio di ogni altro l'idea di un'apparizione e che, al di là del rosso cupo della tenda, sull'azzurro tenuissimo del fondo, la Trinità sarebbe apparsa ai fedeli,
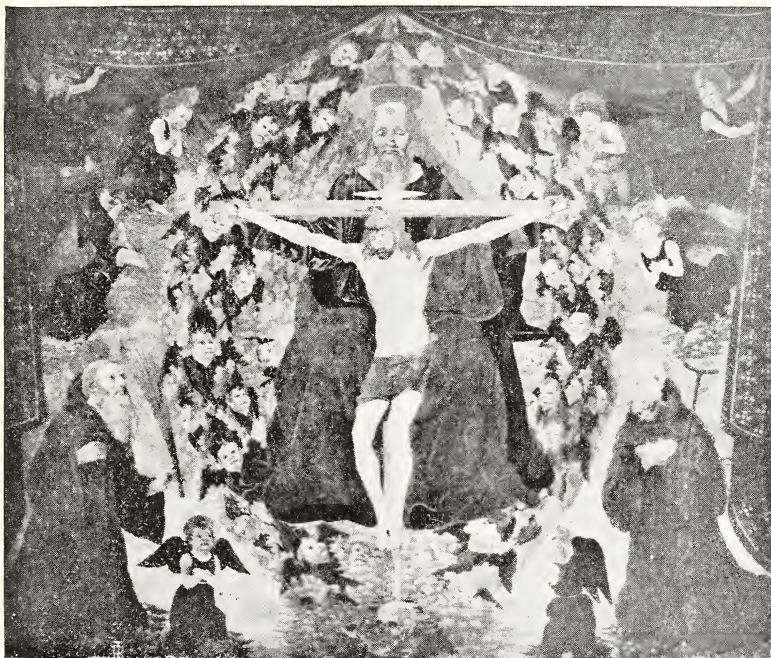
Fig. 15. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — LA TRINITÀ.

Galleria delle Belle Arti. — Firenze.

nella luce modesta della chiesa, come qualcosa di veramente celeste. E si occupò tanto di questa concezione generale che quando l'ebbe attuata credette di aver raggiunto l'intento e non curò la gentilezza e l'espressione delle singole figure come sarebbe stato necessario e come avrebbe fatto, per spontaneo intuito artistico, qualche anno avanti. Così quelle figure, come tutte le altre di questo periodo, sono magre, ossute, volgari, con gli occhi incavati, gli zigomi sporgenti, i lineamenti esa-

gerati. Gli angioli e le teste dei serafini, derivati tutti evidentemente dal tipo di fanciullo che abbiamo veduto nelle Madonne col Figlio, sono qui dei bambocci grassi, ridenti ma privi di grazia e di bellezza; Dio Padre, avvolto in un immenso, pesante mantello, ha il volto strettamente ritratto dal vero e da modello molto comune; Gesù Crocifisso è secco, stecchito, senza che il minimo raggio di idealità ingentilisca il suo corpo disegnato col più crudo naturalismo.

Ma abbiamo promesso di non insistere sui difetti: fermiamoci piuttosto ad esaminare l'espressione di raccoglimento profondo che hanno le due belle figure di santi ai lati della tavola e specialmente la testa, meglio dell'altra conservata, di S. Benedetto che fissa lo sguardo intenso verso il Redentore come rapito da un'estasi; fermiamoci piuttosto a considerare l'importanza che il nostro autore ebbe nella corrente naturalistica fiorentina alla quale appartenne completamente con questi ultimi lavori. Se infatti nelle sue opere giovanili abbiamo potuto osservare l'influenza di Domenico Veneziano, in queste più tarde è palese il ricordo dell'altro maestro che aveva insieme a loro lavorato nella chiesa di S. Egidio: Andrea del Castagno. In questa imitazione del grande maestro del naturalismo (imitazione palese specialmente nel nudo del Cristo) Alesso si trovò a coincidere col Pesellino e, fatto per noi ben più importante, con i fratelli Pollaiolo; per questo molte delle pitture della sua età matura, a cominciare dagli affreschi e dalla tavola di S. Miniato, furono attribuite dal Vasari o da altri ad uno dei due fratelli che il Vasari stesso fa direttamente scolari del Castagno. Ma si considerino le date: Antonio del Pollaiolo, nato nel 1431, passò la sua gioventù nelle botteghe degli orafi per apprendere quell'arte; suo fratello Piero, che si dedicò fin da principio alla pittura, nacque nel 1443 e non aveva che quattordici anni quando nel 1457 moriva Andrea del Castagno. È quindi poco probabile per l'uno, impossibile per l'altro, che frequentassero la bottega di lui, e l'unico tramite per cui essi possono aver fatto tesoro

degl' insegnamenti di Andrea rimangono il Pesellino e il Baldovinetti: e quest' ultimo noi crediamo ancor più del primo per la sua maggiore importanza e perchè fu anche, come vedremo, celebrato maestro.

Il naturalismo eccessivo del Cristo nella tavola dipinta per S. Trinita segna dunque un punto importante nella storia della pittura fiorentina perchè è l' indice più palese del perpetuarsi della maniera di Andrea; e se dal punto di vista estetico noi potremo preferire i nudi più gentili del Battesimo di Cristo nei quadretti fatti per l'Angelico e quelli della predella di Casa Buonarroti, d'altra parte dobbiamo pur riconoscere la verità desolante di questo misero corpo di Cristo sfinito dai patimenti, irrigidito della morte; dai suoi piedi cade abbondante il sangue e cade sopra un teschio, simboleggiante forse il teschio di Adamo, copiato anch'esso dal vero « con tanta precisione di forma e di disegno, dice il Cavalcaselle, da farci ricordare la nitidezza di alcuni disegni dello stesso Leonardo ». La pittura è oggi al solito assai deperita ed ha perduto gran parte dei suoi colori più vivaci mentre altri si sono col tempo oscurati: l'accuratezza con cui sono trattati anche i minimi particolari ci manifesta come sempre l'attenzione e la pazienza che l'artista metteva nei suoi lavori e ci spiega gli undici mesi che gli furono necessari per condurre a termine questa pittura.

Il primo di luglio del 1471, cinque mesi dopo aver compiuto la tavola descritta, Alesso ricevè dal medesimo Bongianni Gianfigliazzi l' incarico di dipingere a fresco tutta quanta la cappella maggiore di S. Trinita per 200 ducati d'oro e promise di terminare il lavoro in cinque anni; appunto a questo grandioso ciclo di affreschi, che sarebbe bastato da solo a formare la gloria di un pittore, si riferisce il Libro di ricordi recentemente scoperto dall' Horne [1], libro che però ci dà soltanto notizia delle spese fatte da Alesso per l'acquisto dei colori e non c' informa nemmeno dei soggetti rappresentati, cosa che

[1] Vedi Appendice, *Libro di ricordi* B.

oggi, perduta gran parte di quelle pitture, ci toglierebbe parecchie incertezze. La ragione per la quale di tutti gli affreschi di S. Trinita ci rimangono soltanto quelli della volta mentre sono quasi completamente spariti quelli delle pareti non va
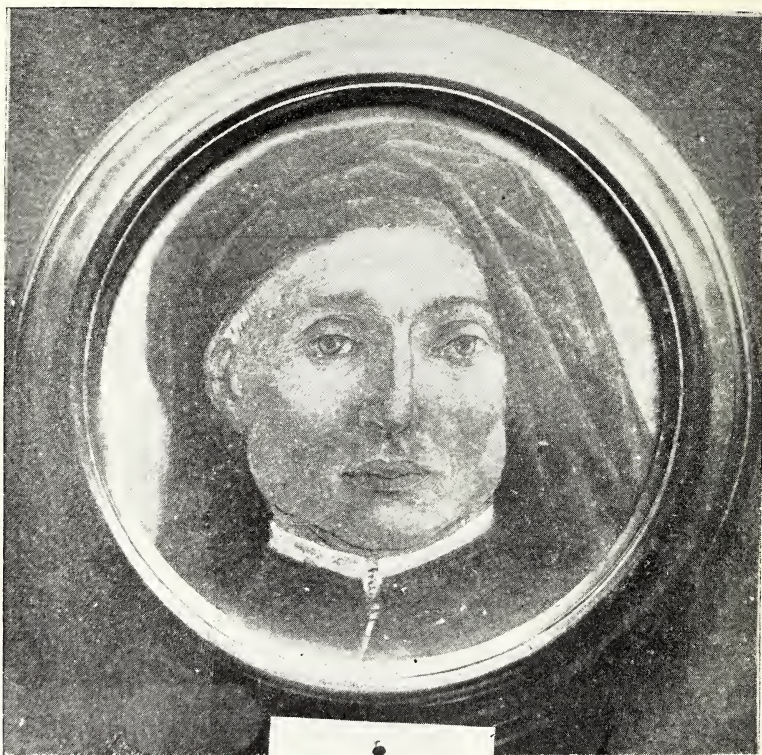
Fig. 16. *Fot. Taramelli.*

A. BALDOVINETTI. — AUTORITRATTO.

Accademia Carrara. — Bergamo.

tanto ricercata nelle deficienze della tecnica quanto in un generale restauro fatto alla chiesa nel 1760, durante il quale anche le pareti della cappella maggiore furono coperte di stucchi secondo l'uso barocco del tempo; Giuseppe Richa, pochissimi anni avanti, aveva potuto ammirare tutte quante le pitture sebbene « non poco consumate e sciupate dal tempo »[1].

---

[1] G. RICHA, *Le chiese di Firenze*. III, pag. 178.

Sappiamo dal Vasari che in esse il Baldovinetti aveva introdotto un numero veramente straordinario di ritratti, dal suo a quello dei più illustri concittadini; e, più fortunato degli altri, proprio il suo si sarebbe unico salvato da tanta rovina se un autoritratto del nostro pittore rappresenta, come è verosimile, quel piccolo frammento di affresco della Galleria Morelli a Bergamo col volto austero e intelligente di un fiorentino del Quattrocento (fig. 16); la descrizione del Richa corrisponde esattamente ai caratteri di questo frammento. Il Vasari stesso c' informa che una delle tante storie affrescate nella cappella di S. Trinita era quella della regina Saba che si reca a visitare Salomone; il Cinelli, nelle « Bellezze di Firenze » ricorda la storia di Caino che uccide Abele; dagli scarsissimi frammenti che ancora rimangono, e sono all'estremità superiore, nelle lunette delle due pareti laterali, si rileva che quivi erano dipinti a destra « Mosè che riceve le tavole del testamento », a sinistra il « Sacrificio d'Isacco ». Ecco tutto quello che sappiamo della parte più importante e più visibile di questo grandioso ciclo di affreschi, il quale, essendo il solo del nostro autore che comprendeva una serie di rappresentazioni movimentate e complesse, ci avrebbe certo scoperto un nuovo lato della sua anima d'artista.

Se lo stile delle pitture delle pareti si potesse rilevare dallo stile dei quattro Profeti dipinti nella volta che ancora rimangono (fig. 17), dovremmo concludere che esso era grandioso, severo come in nessun altro lavoro di Alesso: quando volessimo cercare un parallelo a quelle pitture per potere con un'opera che ci è dato di ammirare farci un'idea dell'opera perduta, non sapremmo trovarlo altro che negli affreschi dipinti dal Ghirlandajo nella cappella Tornabuoni a S. Maria Novella. Forse il Ghirlandajo fu fra gli assistenti del Baldovinetti nell'esecuzione delle pitture di S. Trinita: certo i quattro Profeti della vòlta presentano una calma così nobilmente austera, una verità così profonda di espressione che non possono non esser messi in relazione strettissima con le Sibille che qualche

anno dopo Domenico dipinse nella prossima cappella Sassetti e con gli Evangelisti che adornano la volta della cappella maggiore di S. Maria Novella. Si prenda come esempio la figura di David, che è quella verso la navata della chiesa: avvolto solennemente in un mantello di porpora, egli tocca con estrema
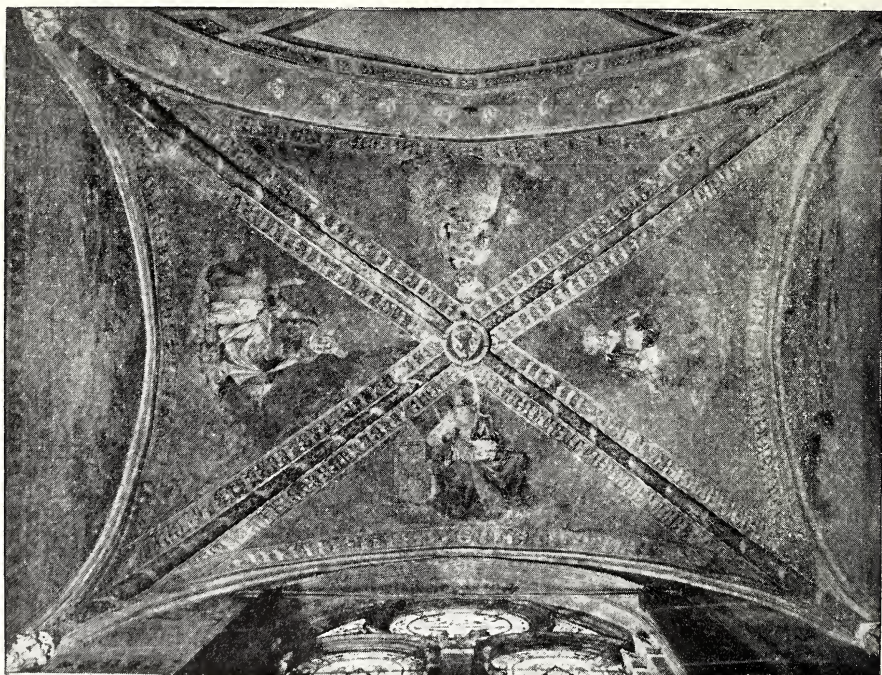
Fig. 17. *Fot. del « Burlington Magazine ».*

A. BALDOVINETTI. — PROFETI.

Volta della Cappella Maggiore di S. Trinita. — Firenze.

dolcezza la lira ed il suo volto cosparso di letizia infinita ci dice l'estasi in cui lo rapisce la musica, ci palesa l'ispirazione divina dalla quale si sente compreso. Più severo è Noè, nel compartimento opposto; rassegnato Abramo a sinistra, nell'atto di compiere il sacrificio del figlio, pensoso Mosè con le tavole del testamento; tutti sono avvolti in ricchi manti di vari colori, tutti emanano raggi d'oro risplendenti sul fondo azzurro. L'arco che mette in comunicazione la cappella con la

chiesa è ornato da una serie di serafini; i bordi delle costole della volta con tralci di foglie. Nel mezzo spicca l'arme dei Gianfigliazzi: un leone rampante su fondo d'oro. Precisamente a queste pitture rimaste si riferiscono i Ricordi più volte menzionati e da questi si rileva che esse furono eseguite per prime e con relativa sollecitudine fra il 1471 e il 1473; Alesso sperava, come abbiamo veduto, di poter terminare tutto il lavoro della cappella in cinque anni: glie ne occorsero invece ben venticinque, e solo il 19 gennaio 1497 una commissione composta da Cosimo Roselli, Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino e Filippino Lippi, vale a dire da quanto la città aveva di più eletto nella pittura, potè stimare gli affreschi compiuti; e li stimò non duecento fiorini, come era stato fissato nel primo contratto, ma mille[1]. Quintuplicato il tempo, osservò l'Horne, quintuplicata la mercede; noi ricorderemo soltanto che precisamente mille fiorini aveva ricevuto anche Domenico Ghirlandajo quando sette anni avanti aveva condotto a termine, fra l'entusiasmo e l'ammirazione della cittadinanza, i suoi affreschi a S. Maria Novella che rimangono sempre la sua opera più importante, la sua gloria maggiore.

❦ ❦ ❦

La tavola degli Uffizî, con la Madonna in trono adorante il Bambino circondata da Santi (fig. 18), mostra strette relazioni di stile con la tavola eseguita per i Gianfigliazzi e si palesa dipinta intorno al medesimo tempo: somigliano specialmente il tipo del Bambino, che ricorda gli angeli della Trinità, e la figura del santo posta all'estremità sinistra, che ricorda il S. Benedetto in quella rappresentato. Forse nessun'altra pittura può

---

[1] Cfr. « Alcuni documenti artistici » pubblicati nel 1885 a Firenze dal dott. Zanobi Bicchierai per le nozze Farinola-Vai. Il Dott. Bicchierai pubblicò questi documenti dalla trascrizione avuta da Gaetano Milanesi, che ho ritrovato nella Biblioteca comunale di Siena (Carte Milanesi, P. III, 42).

indicarci la decadenza dell'arte di Alesso meglio di questa ove il pittore tentò di tornare, specie per la Madonna, a quella

Fig. 18. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — MADONNA IN TRONO E SANTI.

Galleria degli Uffizi. — Firenze.

delicatezza che gli aveva sorriso nella sua gioventù; nè il tentativo può dirsi del tutto fallito (la tavola è stata da qualcuno creduta uno dei suoi primi lavori), e la Vergine somiglia non solo per la forma del suo seggio, per l'abito e per una notevole sproporzione fra la parte inferiore e la superiore della

sua persona, ma anche per la gentilezza del tipo, all'altra Vergine giovanile dell'Annunciazione che si trova nella medesima sala della Galleria. Graziosissimo è pure il luogo dove è posta la scena, per il quale, come per la disposizione delle figure, Alesso mostrò ricordarsi (ricordi dolci di un buon maestro e di una bella età) della tavola dipinta dall'Angelico per l'altar maggiore di S. Marco e che si trova oggi nella Galleria antica e moderna: un drappo tutto dorato è steso dietro alle figure, appuntato ai tronchi degli alberi, le cui cime s'inalzano ardite e svariate nel cielo come sempre dolcemente luminoso; sul davanti un prato fiorito e, sotto i piedi della Vergine, un tappeto vivace (questo motivo piacerà poi molto al Ghirlandajo), l'uno e l'altro trattati con la pazienza, con la minuziosità propria di Alesso.

Nuocciono a quest'armonia generale la figure immobili e troppo strettamente realistiche dei Santi, eccettuato il S. Lorenzo, un giovane delicato che prega con raccoglimento profondo; nuoce specialmente quel povero Gesù Bambino ridotto a fantoccio senza grazia nè vita, indifferente a tutti mentre tutti si volgono a lui. Se il desiderio di copiare esattamente le sue figure dal vero spingeva il pittore a non adornarle nemmeno di un raggio di idealità che distinguesse i Santi dalla folla degli uomini, poteva pur sempre scegliere come modelli dei tipi meno volgari e più adatti alle sue rappresentazioni; ma lo studio eccessivo, riducendo l'arte a scienza, gli aveva fatto perdere il sentimento di quello che era stato il suo bello nell'età delle creazioni spontanee; bello è ora per lui, come per gli altri pittori della scuola realista, ciò che è vero; e noi, piuttosto che perderci in inutili desiderî di qualità mancanti, apprezziamo questo verismo che ebbe pure la sua grande importanza nello svolgimento della pittura posteriore.

La tavola degli Uffizî, pervenuta alla galleria dalla villa di Cafaggiolo, è fortunatamente in buono stato di conservazione; altri due lavori invece, solo recentemente scoperti e rivendicati al nostro autore, si trovano in condizioni così de-

plorevoli che è del tutto impossibile farci una giusta idea del loro valore e della loro importanza. Sono due pitture in stretta relazione cronologica con i lavori della cappella Gianfigliazzi e ci mostrano come in quel periodo Alesso si valesse già dell'aiuto di allievi e di assistenti: l'una è un'ampia tela ritrovata da Odoardo Giglioli in un cortile del Convento di S. Marco e rappresentante S. Antonino che adora il Crocifisso (fig. 19), l'altra è una tavola scoperta da Herbert Horne in un magazzino della chiesa di S. Ambrogio e rappresenta una Natività circordata da Santi.

La tela, intorno alla quale il Giglioli ha invano cercato notizie d'archivio, presenta innegabili punti di somiglianza con la maniera e i motivi cari al Baldovinetti[1]: il nudo del Crocifisso è trattato in modo perfettamente identico al nudo del Cristo della Trinità fatta per i Gianfigliazzi; i cipressi allineati nel fondo, che oggi appena si distinguono, si trovano nei lavori di Alesso con frequenza ancora maggiore che nelle opere degli altri Quattrocentisti ove pur s'incontrano qua e là; il crudo realismo con cui è trattato il S. Antonino, la testa del quale sembra copiata dalla maschera del Santo che ancora si conserva nel Museo di S. Marco, corrisponde pienamente al carattere dell'arte del nostro autore in questo periodo; e tutto ciò m'induce ad approvare pienamente, sebbene antiche testimonianze affermino il contrario, l'attribuzione proposta dal Giglioli. Ma nello stesso tempo, sarà forse per le condizioni infelicissime del quadro, o forse perchè si tratta di un dipinto su tela, non vi riconosco la tecnica tutta particolare del Baldovinetti, nè una traccia, neppur lontanissima, del suo colorito; d'altra parte trovo che la somiglianza con gli altri termini di raffronto sopra citati apparisce ben più grande quando si esaminino le riproduzioni che quando si interroghino direttamente le pitture,

---

[1] ODOARDO H. GIGLIOLI, « Una pittura sconosciuta di Alesso Baldovinetti nella Chiesa di S. Marco a Firenze », in *Rassegna d'Arte,* Febbraio 1907. Sento il dovere di ringraziare pubblicamente il signor Giglioli che mi ha gentilmente favorito la fotografia, di sua proprietà, di questa pittura.
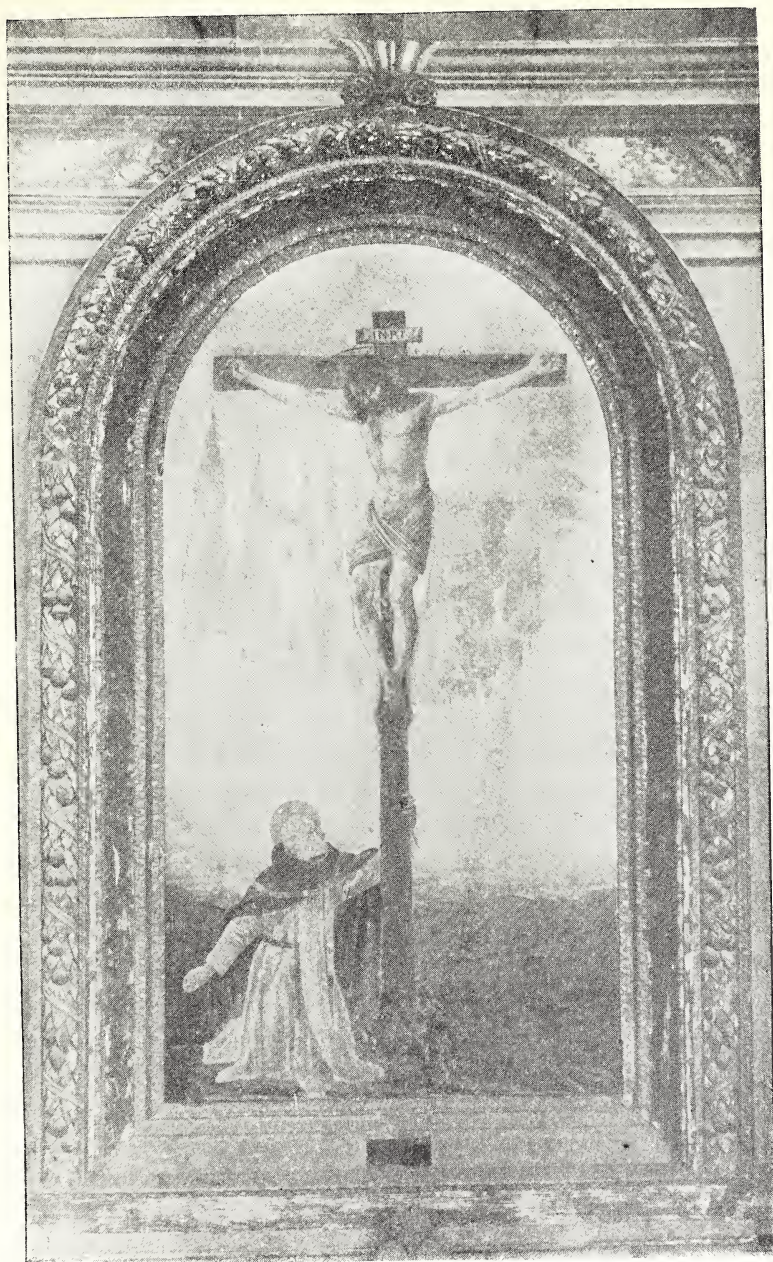
Fig. 19.

A. BALDOVINETTI. — IL CROCIFISSO E S. ANTONINO.

Chiesa di S. Marco. — Firenze.

quando si scenda all'esame minuto dei particolari, che quando ci si fermi all'impressione prima e spontanea (non sempre poi del tutto disprezzabile) prodotta dalla pittura di S. Marco; ed immagino che essa, condotta a buon punto dal maestro, sia stata poi compiuta da qualche scolaro, come vedremo che precisamente accadde per la tavola che subito dopo prenderemo ad esaminare. E il nome che ricorre alla nostra mente, come di un probabile aiuto di Alesso, è Piero del Pollaiolo al quale ci riconduce il colorito ed una certa affinità di espressione fra il sant'Antonino e i Santi dell'Incoronazione di S. Gimignano; ed in tal modo sarebbe spiegato l'errore o, per dir meglio, l'inesattezza dell'Albertini, che ai primi del Cinquecento attribuiva la tela a Piero, e del Vasari che, facilmente confondendo le opere dei due fratelli, la credeva lavoro di Antonio del Pollaiolo. Ma anche qui, per giudicare con certezza, sarebbe necessario un bene inteso restauro; e sopra tutto, perchè le condizioni del dipinto non vadano ancora peggiorando, è necessario che la tela con la bellissima cornice quattrocentesca che la racchiude, venga al più presto trasportata in luogo più riparato e sicuro.

Per la tavola scoperta dall' Horne in S. Ambrogio (fig. 20) abbiamo invece documenti che ci tolgono ogni dubbio intorno alla sua storia ed alla sua attribuzione e, quando saranno compiuti i restauri già ordinati dal Ministero della Pubblica Istruzione, è sperabile che ci sarà concesso di apprezzarne giustamente l'importanza. Si tratta evidentemente della tavola affidata ad Alesso, come leggiamo nei Ricordi, il 14 febbraio 1470, da Messer Domenico Maringhi, priore del monastero di S. Ambrogio, per l'altare della cappella detta « del Miracolo del Sacramento », tavola che doveva avere nel mezzo un tabernacolo per la santa reliquia, e intorno ad esso quattro Santi e diversi Angeli. Due documenti, trovati dal Mesnil in un libro già appartenente al convento[1], enumerano i continui paga-

[1] Da lui pubblicati in *Rivista d'Arte,* 1905, pag. 86.

menti di piccole somme di denaro che il monastero fra il 1471 e il 1473 fece ad Alesso « per parte di dipintura della tavola

Fig. 20. *Fot. del « Burlington Magazine ».*

A. BALDOVINETTI. — SANTI CHE ADORANO LA VERGINE COL BAMBINO.
Chiesa di S. Ambrogio. — Firenze.

della chapella del Miracolo »; poi abbiamo un silenzio completo fino al 1485, anno in cui il Baldovinetti apparisce debi-

tore di tre fiorini d'oro a Giovanni di Michele da Larciano, il Graffione, « per parte di pittura ». Certo le cose procedettero in questa maniera: da prima nel centro della tavola fu lasciato lo spazio vuoto per il tabernacolo del Sacramento, più tardi, trasportata la reliquia nell'altro tabernacolo scolpito da Mino da Fiesole, si pensò di riempire questo vuoto (l'aggiunta si vede benissimo tuttora) e di dipingervi una Vergine adorante il Bambino; il lavoro fu affidato e pagato ad Alesso, ma egli, occupato altrove, passò l'incarico dell'esecuzione al suo assistente ed amico Graffione; ecco spiegato perchè la Madonna e il Bambino che sono nel centro della pittura di S. Ambrogio e che formano anche la parte meglio conservata di essa appariscono subito non essere usciti dal pennello del Baldovinetti perchè troppo lontani dalle altre Madonne e dagli altri Bambini di lui.

I quattro Santi che Alesso ebbe da Domenico Maringhi l'incarico di dipingere, due per parte, ai lati del tabernacolo, sono S. Giovanni, S. Lorenzo, S. Caterina e S. Ambrogio, vale a dire i patroni della città, della cappella, dell'annesso convento e della chiesa. Essi somigliano moltissimo ad alcuni dei Santi della tavola degli Uffizî e confermano la data da noi proposta per quella pittura, ma nello stesso tempo hanno nel volto una soavità maggiore ed una più profonda espressione che rendevano forse questa composizione il capolavoro dell'ultima maniera di Alesso: specialmente le teste di S. Lorenzo e di S. Ambrogio, pervenuteci in uno stato che possiamo credere originale, sono di una finezza, di una delicatezza ammirabili e ci fanno più vivamente lamentare la dolorosa rovina del rimanente. Questa rovina risale forse all'incendio che distrusse una parte della chiesa nel 1595; in seguito un barbaro pittore, con l'intenzione certo di restaurare l'insigne opera d'arte, si pose a ritoccarla malamente, dipinse di nuovo alcune parti, imbrattò di scuri colori le vesti dei Santi e, non contento di tutto questo, aggiunse un'orribile figura di S. Giuseppe accanto alla Vergine adorante. Speriamo che gl'imminenti re-

stauri riescano a restituire alla nostra ammirazione almeno una parte della primitiva bellezza di questa pittura.

Ritocchi, aggiunte, negligenza hanno totalmente alterato anche un affresco della sagrestia della chiesa di S. Niccolò che i critici sono ancora incerti se annoverare fra le opere più

Fig. 21. *Fot. Alinari.*

A. BALDOVINETTI. — LA VERGINE CHE DÀ LA CINTOLA A S. TOMMASO.

Sagrestia di S. Niccolò — Firenze.

tarde del Baldovinetti o attribuire all'età giovanile del Ghirlandajo (fig. 21); il tipo del paesaggio molto simile a quello della Natività dell'Annunziata, la figura di S. Tommaso che, inginocchiato, riceve la cintola della Madonna assisa sulle nubi e ricorda l'Angelo dell'Annunciazione di S. Miniato, altre mille particolarità come il disegno dei serafini e degli angeli, i panneggiamenti, il colorito, il modo di esecuzione, ci spingono senza esitazione a schierarci in favore di Alesso. Nel mezzo

dell'affresco è un sarcofago aperto, ripieno di rose bianche e rosse, e sul sarcofago si legge una data, 1450; ma palesemente questa data è un'aggiunta di molto posteriore e non veritiera perchè il dipinto apparisce opera più tarda, del periodo in cui Alesso aveva già cominciato a valersi nei suoi lavori dell'aiuto dei suoi scolari; e può essere benissimo che vi avesse parte anche Domenico Ghirlandajo che ad ogni modo si mostrò qui fedelissimo seguace del disegno e degl'insegnamenti del maestro.

Con quest'affresco terminiamo l'esame dei lavori pittorici del Baldovinetti; e riabbracciando con lo sguardo tutta l'attività di lui in questo campo dell'arte, la troviamo, come dicemmo fin da principio, varia, ineguale, desiderosa sempre di accostarsi alla maniera dei più grandi maestri; il periodo più felice fu senza dubbio quello in cui Alesso riunì il profondo sentimento religioso dell'Angelico con la dolcezza di Domenico Veneziano e sembrò aver trovato una via personale e originale; non contento, convinto della propria imperfezione, seguitò a studiare quando non era più il tempo di studiare; si avvicinò così alla corrente che chiameremo più scientifica della pittura fiorentina e si trovò ad avere come maestro Andrea del Castagno; ma nello stesso tempo la sua attività decadde sia per valore sia per numero di produzioni, ed alla fine, quasi annoiato da tanti disinganni, si volse tutto ad un'altra forma d'arte, a quella che il Ghirlandajo chiamerà più tardi « la vera pittura dell'eternità ».

❦ ❦ ❦

Perchè il Baldovinetti fu anche insigne maestro di mosaico, e nel 1483, « non essendo in tutto lo stato fiorentino chi sapesse tale arte », fu dai Consoli dell'arte dei Mercanti nominato a vita restauratore e conservatore dei mosaici di S. Giovanni con lo stipendio di 30 fiorini all'anno. Con questo noi entriamo più propriamente nella parte che giustifica il titolo del presente capitolo: Alesso, artista insigne e celebrato, non

disdegnò mai altri lavori più umili che si addicevano ad un artefice; e non lo rimprovereremmo certo di questo fatto, conseguenza del suo carattere e delle abitudini del suo tempo, se quei lavori più umili, per la loro stessa facilità, non fossero a poco a poco divenuti troppo numerosi e non avessero alla fine assorbito tutta quanta l'attività del pittore, attività che ben poteva assurgere a più alte manifestazioni. Dopo il 1473, quando si eccettuino gli affreschi della cappella Gianfigliazzi a S. Trinita ai quali attese con grande lentezza e forse con qualche intervallo, non troviamo menzionata nessuna nuova opera d'arte di Alesso; i suoi Ricordi stessi accennano soltanto a cartoni fatti per maestri di finestre, ad armi dipinte su forzieri, a lavori di mosaico; ma anche questi lavori potevano dargli la gloria d'aver ritrovato una forma d'arte perduta, non quella di produrre nuove creazioni artistiche; il mosaico non era processo che potesse entrare d'un tratto negli usi del tempo, e l'opera di Alesso come mosaicista doveva quindi necessariamente limitarsi a riparare i grandiosi e cadenti mosaici del Medio Evo.

« Quest'arte è perduta, affermava intorno al 1460 il Filarete nel suo trattato di architettura[1], che da Giotto in qua poco s'è usata ». Ed a Cennino Cennini seguace di Giotto, il quale descrive a lungo una complicatissima « maniera di lavorare in vetro vaga, gentile e pellegrina quanto più dir si può, detta opera musaica o vuoi greca »[2], risalgono infatti le ultime notizie attendibili e sicure che di questa manifestazione d'arte abbiamo prima del Baldovinetti; i tre trattatelli pubblicati dal Milanesi intorno all'« Arte del vetro per mosaico »[3], uno dei quali del 1443, sono raccolte curiosissime di procedimenti astrusi e impossibili, di ricette alchimistiche, di medicine empiriche, e dimostrano come il mosaico fosse in

---

[1] FILARETE, *Trattato d'Architettura*. Ed. D'Oettingen. Vienna, 1890, pag. 649.
[2] C. CENNINI, *Libro d'Arte*. Ed. cit., pag. 123.
[3] Nella *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare* di GAETANO ROMAGNOLI. Dispenza 51. Bologna, 1864.

quel tempo considerato arte enormemente difficoltosa, e come, soltanto per averne la materia prima, si credessero necessarie le stesse ricerche che per preparare la mitica pietra filosofale. Nè il Vasari seppe spiegarsi la scoperta di Alesso senza fabbricarvi intorno la sua brava storiella: il buon pittore si affatica invano per ritrovare il vero modo del mosaico quando fortunatamente passa da Firenze, per recarsi alle « perdonanze », un tedesco che ne conosce il segreto; Alesso lo alloggia, lo ricolma di gentilezze e in cambio dell'ospitalità il tedesco gli comunica il segreto; da questo momento Alesso riceve l'incarico di restaurare i mosaici di S. Miniato al Monte e di S. Giovanni e, più liberale del suo maestro, espone in un trattato (del quale non abbiamo però altra notizia) i procedimenti e i metodi da seguire in quest'arte.

L'aneddoto presenta fra l'altro l'inconveniente di farci credere che solo nei suoi ultimi anni il Baldovinetti scoprisse il modo di fare i mosaici e ad essi attendesse. Sappiamo invece che fino dal 3 marzo 1461, quando cioè non si era formata neppure la sua fama di eccellente pittore, egli veniva chiamato a Pisa per rappresentare nel Duomo, sopra la porta reale verso l'ospedale, in mosaico, un S. Giovanni Battista: compenso 112 fiorini d'oro che gli furono pagati in due rate, una al momento del contratto, l'altra il 19 gennaio 1467, quando fu probabilmente compiuto il lavoro[1]. Già molti e molti anni prima dei restauri di S. Miniato e di S. Giovanni egli era dunque noto, anche fuori di Firenze, come mosaicista; e tanto noto da essergli affidato un lavoro molto importante e in parte originale. Dico in parte perchè il suo Battista, per una condizione del contratto, doveva esser fatto « com'è lavorato sopra la porta verso Champosanto quello San Giovanni Vangelista », doveva cioè imitare un'opera del trecento; e saremmo curiosi di osservare come egli riuscì in tale imitazione se que-

[1] I. B. Supino, *I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa,* in *Archiv. stor. dell'Arte,* 1893, pag. 419.

sto ci fosse possibile; ma pur troppo il S. Giovanni presente, dopo l'incendio del 1569, dopo i ripetuti restauri, ha totalmente perduto ogni carattere di originalità.

In Firenze l'attività del Baldovinetti come mosaicista si svolse molto più tardi, quando si affievolì l'attività sua di

Fig. 22. *Fot. Alinari.*

PARTICOLARE DEL SOFFITTO DI S. GIOVANNI A FIRENZE.
Mosaico restaurato dal Baldovinetti.

pittore, e fu intesa tutta a restaurare i mosaici dei due più leggiadri edifici romanici della città, il S. Miniato e il Battistero (fig. 22). È oggi impossibile distinguere l'opera del nostro pittore da quella degli artisti che lo precedettero e lo seguirono nei lavori di quei mosaici, e ci limiteremo perciò ad enumerare le notizie di fatto che i documenti ci hanno tramandato:

nel 1481 troviamo un primo incarico affidato ad Alesso di « racconciare il musaico guasto nella facciata della chiesa di S. Miniato al Monte, sopra la porta maggiore, per fiorini 23 a tutte sue spese »; nel 1482 cominciano le commissioni per i restauri della volta di S. Giovanni e per essi gli vengono pagati in quest'anno 80 fiorini, avendo riveduto ed approvato il suo lavoro Domenico Ghirlandajo[1]; del 1483 è la citata deliberazione dei Consoli dell'Arte dei Mercanti con la quale il Baldovinetti vien nominato, sua vita natural durante, « racconciatore e conservatore » dei mosaici del Battistero con lo stipendio annuo di 30 fiorini, ed a questo proposito l'Horne è riuscito a trovare due curiosi documenti che ci mostrano come l'Arte dei Mercanti, invece dei 30 fiorini, cedesse poi ad Alesso l'usufrutto di due case poste in piazza di S. Giovanni[2]. Dopo il 1487 i Ricordi parlano esclusivamente di partite di entrata e di uscita per lavori di mosaico eseguiti nel Battistero, eccettuato l'ultimo capoverso, del 1491, che accenna a restauri compiuti nell'abside di S. Miniato. Forse noi dobbiamo all'opera paziente e modesta di Alesso l'opera che oggi più non possiamo giustamente apprezzare, se quei mosaici sono pervenuti fino a noi e completano ancora con vivaci splendori la romanica giocondità dei loro edifici.

Un'altra serie di lavori del Baldovinetti che sfugge alle nostre investigazioni comprende i numerosi cartoni da lui eseguiti per pitture su vetro, perchè nemmeno una delle tante finestre che sappiamo compiute su suoi disegni è a noi pervenuta nel suo stato originale: non la finestra della cappella maggiore di S. Trinita, il cui modello Alesso aveva nel 1465 disegnato e dipinto a Lionardo di Bartolommeo della Lastra ed a Giovanni di Andrea, maestri di finestre di vetro, « per soldi quaranta al braccio quadro », ma che fu totalmente rifatta nel 1616; non la finestra per la chiesa di S. Martino a

[1] Cfr. VASARI, *Vite*. Ed. Milanesi, II, pag. 596.

[2] H. HORNE, Articolo citato in *Burlington Magazine*, 1903, vol. II, Appendice.

Lucca per la quale egli aveva disegnato un'Annunciazione e neppure quella, sempre eseguita su suo cartone, nella chiesa di S. Agostino ad Arezzo. In compenso l'Horne gli attribuisce la bellissima finestra della cappella dei Pazzi a S. Croce, con la figura di S. Andrea, pervenutaci in buono stato di conservazione (fig. 23); ma pur troppo questa ipotesi, che a noi pure sorriderebbe, manca del sostegno di qualsiasi argomento, nè il fatto che il nostro pittore preparò i cartoni per molte pitture su vetro può portarci alla conclusione che debbano a lui risalire tutte quante le finestre colorate del Quattrocento.

Fig. 23. *Fot. del « Burlington Magazine ».*

FINESTRA DELLA CAPPELLA DEI PAZZI A S. CROCE.

Su disegno del Baldovinetti (?).

Come per i mosaici, ornamento principale dello stile romanico, così anche per le finestre dipinte, parte essenziale dell'architettura gotica, il cartone che l'esecutore materiale del lavoro richiedeva all'artista non consisteva soltanto nel disegno delle figure ma anche nella loro coloritura e si trattava quindi di un vero e proprio dipinto; di più, il pittore nell'un caso e nell'altro sorvegliava direttamente l'esecuzione, consigliava, correggeva, in modo che tutto riuscisse conforme al suo modello. Queste notizie, che ci vengono al solito offerte

dal Cennini e da un altro trecentista autore di un trattato speciale sulla pittura in vetro, Maestro Antonio da Pisa [1], aumentano il nostro dolore per la perdita di tanti lavori, perdita che ci nasconde due rami così importanti dell'attività del Baldovinetti: lo abbiamo veduto preparare disegni per maestri d'intarsio, e l'esempio citato da Giuliano da Maiano non è il solo che apparisca dai suoi Ricordi; lo abbiamo veduto ritrovare (chi sa al prezzo di quante ricerche e di quanti sacrifici) l'arte del mosaico ed insieme eseguire cartoni per finestre colorate; e questo pur dedicando alla pittura le sue cure più pazienti sì da riuscire anche in essa, per qualche lato, un innovatore importante. Ma quando confrontiamo tutta questa prodigiosa attività con le opere pervenuteci, troviamo una sproporzione tale che ci spiega da un lato lo scarso valore che gli è stato fino ad ora attribuito e ci rende dall'altro dubbiosi nel formulare un giudizio sintetico e definitivo della sua figura di artista.

* * *

In ultimo ci rimane da considerare il Baldovinetti come maestro. Un pittore che impiegava la massima parte del suo tempo nella ricerca di nuovi processi tecnici, che guardava sopra tutto all'esattezza, alla minuziosità del disegno, vale a dire a quei lati dell'arte che possono sottoporsi alle leggi della teoria e quindi dell'insegnamento, doveva naturalmente attirare nella sua bottega gran numero di giovani desiderosi di apprendere i fondamenti della pittura, e fra i numerosi discepoli trovare qualche anima vera di artista. Fra questi discepoli il Vasari ricorda soltanto Giovanni di Michele Scheggini da Larciano, soprannominato il Graffione, per citare una sua audace risposta a Lorenzo il Magnifico e per attribuirgli un affresco, quello

---

[1] Il trattato di maestro Antonio da Pisa è stato pubblicato da Roberto Bruck in *Repert. f. Kunstwiss.*, XXV, pag. 240.

sotto la loggia degl'Innocenti, che oggi invece sappiamo fatto nel 1458 da un Giovanni di Francesco; ma notizie più positive ci dicono che il Graffione apprese l'arte nella bottega di Piero di Lorenzo Zuccheri e solo per la citata tavola di S. Ambrogio apparisce in relazione col Baldovinetti[1]; egli può essere stato quindi suo assistente (forse anche negli affreschi di S. Trinita), non suo scolaro.

Nè insisteremmo in questa distinzione, che può sembrare più di parole che di fatto, se l'arte del Graffione ci ricordasse in qualche maniera quella del nostro autore mentre le pochissime pitture che possono indubitabilmente a lui attribuirsi ci riportano piuttosto alla maniera di Filippino. I caratteri di Alesso si riscontrano invece, come abbiamo già veduto, nei maestri della corrente naturalistica e, primi fra tutti, nei fratelli Pollaiolo; e che Piero abbia frequentato nella sua gioventù la bottega del Baldovinetti mi sembra cosa resa più che probabile dal fatto che presso nessun altro maestro egli avrebbe potuto nel sesto e settimo decennio del Quattrocento apprendere quel naturalismo violento che suo fratello Antonio, per affinità di carattere, trasportava nella pittura dall'oreficeria e dalla scultura. Uno dei primi lavori di Piero fu la tavola d'altare della Cappella del Cardinale di Portogallo a S. Miniato ove, quasi nello stesso tempo, Alesso affrescava le pareti; unione certamente non fortuita, sia che i committenti affidassero i due lavori ai due artisti diversi riconoscendo in essi affinità di sentimenti e di stile, sia che il Baldovinetti, ricevuta l'ordinazione di tutte quante le pitture, passasse al giovane Piero l'esecuzione della tavola d'altare. Nella tela di S. Marco abbiamo veduto quasi il sovrapporsi della tecnica dei Pollaiolo sullo stile del Baldovinetti, tanto che essa fu creduta, non molti anni dopo essere stata posta sulla tomba di S. Antonino, opera di uno dei due fratelli.

[1] Cfr. H. Horne, *Il Graffione*, in *Burlington Magazine*, 1905, vol. VIII, pag. 189.

Considerando Piero del Pollaiolo in relazione immediata col nostro Alesso, avremmo ritrovati tutti gli anelli della catena che unì, nella scuola realistica fiorentina, Andrea del Castagno al Verrocchio. Catena che è sopra tutto evidente nella rappresentazione del paesaggio: il tipo di paesaggio che abbiamo veduto iniziato da Alesso è il tipo medesimo che si riscontra poi continuamente nei fratelli Pollaiolo (basti pensare al « Martirio di S. Sebastiano » di Antonio, nella Galleria di Londra), nel Verrocchio, e che per mezzo di quest' ultimo passa più tardi a Leonardo. Non è forse senza ragione che la famosa Annunciazione degli Uffizî, che oggi finalmente possiamo con sicurezza affermare lavoro di Leonardo da Vinci, ricordi nella disposizione delle figure e nelle proporzioni l'Annunciazione di S. Miniato.

L'artista più geniale formatosi nella modesta bottega del Canto dei Gori resta però sempre Domenico Ghirlandajo. « Alesso Baldovinetti maestro di Domenico nella pittura e nel musaico », affermò già, questa volta imbroccandola giusta, il Vasari; e può essere benissimo che il giovane artista, recandosi dal laborioso maestro per impararvi l'arte del mosaico (nè da altri che da lui potè apprenderne i rudimenti egli che fu più tardi uno dei più eccellenti mosaicisti), venisse a poco a poco assimilandosi nei tipi e nelle forme delle sue pitture alcuni caratteri propri della maniera di Alesso. Delle innovazioni tecniche il Ghirlandajo non si occupò, contento del vecchio ma sbrigativo metodo di dipingere a tempera e a fresco; gli piacque invece lo stile grandioso, monumentale degli affreschi eseguiti dal Baldovinetti nella cappella del Cardinale di Portogallo e in S. Trinita e se ne ricordò appena ebbe da eseguire un lavoro importante e gli capitò per l'appunto da decorare una cappella simile nella sua struttura architettonica a quella di S. Miniato: i Santi e le mezze figure di Profeti dipinti da Domenico nella cappella di S. Fina a S. Gimignano si avvicinano moltissimo, sia nel loro aspetto generale, sia in ogni più minuto particolare, agli Evangelisti e ai Profeti della cappella

dipinta dal Baldovinetti; nè sapremo spiegare questa somiglianza se non ammettendo che il Ghirlandajo avesse aiutato, come scolaro o come assistente, l'autore di quelle pitture. La stessa considerazione abbiamo fatto a proposito delle figure dipinte nella volta della cappella Sassetti a S. Trinita e della cappella Tornabuoni a S. Maria Novella che riconoscono per prototipo i Patriarchi di Alesso a S. Trinita, dolenti che la perdita di uno dei termini del confronto c' impedisca di paragonare le storie del Vecchio Testamento della cappella Gianfigliazzi con le molteplici scene dei due grandiosi cicli di affreschi del Ghirlandajo. La derivazione dell' arte di questi dall'arte del nostro autore è, nonostante tale perdita, evidente. Le rappresentazioni grandiose che il buon Alesso aveva intraveduto con la sua fantasia creatrice ma che per la sua eccessiva ricercatezza non aveva saputo attuare, furono splendidamente compiute dal suo scolaro: e il buon Alesso lo vide chiamato a Roma da un Pontefice e invitato dalla Signoria a decorare una sala del suo palazzo; lo vide scoprire, col concorso di un' intera città, la cappella affrescata per i Tornabuoni; lo vide pure, il suo scolaro più giovane di lui di vent'anni, giudice delle sue stesse pitture. E certo il buon vecchio ne fu contento: niente egli aveva preteso per sè, tutto aveva sacrificato all'arte, lieto che il suo nome potesse un giorno indicare un progresso, anche modesto, di quella e nella gloria del suo miglior discepolo trovò forse la ricompensa più gradita di tutti i suoi studî e di tutte le sue fatiche.

Quando, nel convento ed ospedale di S. Paolo, egli morì, un frate annotò sopra un suo libro di appunti: « Morì Alexo a dì ultimo di agosto 1499 et soterossi in Sancto Lorenzo nella sua sepoltura, et l' hospedale rimase hereda de' sua beni: che Iddio gli habia perdonato e' sua peccati ». E perdoniamogli noi pure i suoi difetti di artista per il sorriso dei suoi paesaggi, per la grazia delle sue Madonne, per quella sua bontà umile e sincera che anche nell'arte invita all' indulgenza e all' amore.

APPENDICE.

Il libro di ricordi **A.**

Il manoscritto autografo di questi Ricordi, che il Milanesi affermò trovarsi nell'Archivio dell'Ospedale di S. Maria Nuova, non è più stato ritrovato nelle diligenti ricerche compiute da diversi studiosi moderni e ormai devesi considerare, non si sa come, perduto. La parte che ci rimane fu pubblicata da G. Pierotti (Lucca, 1868), in un opuscoletto per nozze oggi assai raro; sebbene il Pierotti non lo dica, l'eminente critico inglese Herbert Horne trovò che egli si era valso di una copia dei Ricordi, fatta da Gaetano Milanesi, che si conserva fra le sue carte nella Biblioteca Comunale di Siena. Ma confrontando l'edizione del Pierotti col manoscritto del Milanesi si trova nella prima una serie infinita di errori: talvolta il Pierotti volle modernizzare l'ortografia, tal altra saltò le parole di cui non capiva il significato, tal altra ancora sbagliò nel leggere il manoscritto del suo contemporaneo. In mancanza dell'autografo pubblico qui la copia del Milanesi come quella che più si avvicina all'originale. (Bibliot. Comun. di Siena. Carte Milanesi. P. III, 40, c. 280).

Frontespizio: Estratto dei *Ricordi di Alesso Baldovinetti* morto nel 31 di Agosto 1499, libro autografo che si conserva nell'Archivio di S. Maria Nuova dal 1449 al 1491. Copiato il 12 febbraio 1850. G. M.

1449

Al nome di dio e della sua madre vergine maria eddi tutta la chorte di paradiso chemmi dieno gratie di fare qui in questo libro el buono prencipio ella buona fine ammen.

In questo Libro scriverro tutti mie richordi eddebitori e creditori el quale Libro sie dalesso di baldovinetto dalesso Baldovinetti chominciato addi 10 di diciembre 1449 segniato *A*.

1449, 23 luglio. Ricevo da Bernardo d'Aghabito de' Ricci un pugnaletto in vendita, del quale pugniale gli debbo dare uno zolfo di mano di Tommaso finighuerri tornito a sue spese per grossi 6 d'argento ossia L. 1. 13. [c. 1*r*.]

1450, 10 aprile. Ghuerio o Ghuccio (?) di Francesco di Michele deve dare fior. dodici larghi, quali sono per una figura di Santo Ansano con sei storiette dallato posta nella pieve del Borgo a San Lorenzo di Mugello. [c. 1*v*.].

1454. Andrea di Bartolo da Chastangnio dipintore de dare addi sedici di giungnio 1454 lire quaranta il qua' denari sono per uno panno grande el quale io gli cholorii ellavorai innuna chamera nella infermeria de servi; nel qual panno v'è dentro uno inferno cho molti igniudi effurie infernale e qual panno si è del singniore di Mantova; el qual panno ci fecie fare Bocholino chancieliere di detto singnore. L. 40. [c. 2*r*.].

1463. Giuliano di Nardo da Maiano legnaiuolo de dare a di 14 maggio 1463 fiorini cinque larghi e quali sono per uno cholmo gli dipinsi da chamera entrovi una nostra donna chol bambino cholorita. F. 5. [c. 3*r*.]

E de dare addì 8 di lulglio anno detto lire 1 e soldi 2 sono per una fighura gli disengniai chon chavagli per uno letto cio fecie appiero degli alberti. L. 1. 2. [ivi].

E de dare addì 24 di lulglio anno detto lire due e soldi quatro sono per ingiessatura duno quadro grande diede a bernardo ruciellai. L. 2. 4. [ivi].

E de dare addi 23 di settenbre 1463 fiorini tre larghi e qua danari sono per una storia gli disengniai duna natività di santa Liperata e cholorito el banbino ellatesta di nostra donna, e giuseppo. Fior. 3. [ivi].

1463. Giuliano di nardo dammaiano de dare addi 21 di febraio 1463 lire tre e qua danari sono per cinque teste gli cholorii a cinque fighure disengniate di mano dittommaso Finighuerri cioe una nostra donna uno angniolo uno santo zanobi chon due diachani dallato le quali fighure sono nella sagrestia di santa Liperata. L. 3. [c. 3*v*.].

1464. Paga L. 20 a Giuliano da Maiano per un cassone di 3 braccia d'albero impiallacciato di noce con tarsie dappiè, col coperchio d'albero netto.

Paga L. 2 al medesimo per un quadro di br. 1 $^{1}/_{2}$ senza cornice. [c. 3*v*.].

1465. Lionardo di Bartollommeo detto Lastra e con Giovanni dandrea vetraio deono dare addi 14 di febraio lire ciento venti e qua danari sono per dipintura duna finestra posta nelle chappella maggiore di Santa Trinita la quale finestra affatta fare Bongianni di Bongianni gianfigliazi a detto Lastra e con giovanni maestri di finestre di vetro ed io alesso lo disengniata e dipinta loro per

soldi quaranta el braccio quadro intendendosi lochio di sopra in detta somma e misura chon detta finestra. L. 120. [c. 4*v*.]

1469. Richordo chome oggi questo dì 14 di febraio anno detto tolsi io alesso di baldovinetto Baldovinetti a dipingniere una tavola daltare di meser Domenicho marenghi chalonacho di santo Lorenzo e priore del munistero di santo anbruogio la quale tavola a andare in indetta *(sic)* chiesa e munistero nella qual ta *(sic)* a essere uno tabernacholo dove a stare el miracholo del sagramento con quatro santi dallato e angnioli chome dirà detto miser domenicho e debbo avere di paghamento di detta tavola lire cinqueciento a ongni mie spese doro e altri cholori ecceto che lengniame in tutto L. 500. [c. 6*r*.].

Evidentemente fino a questo punto il Milanesi copiò alla lettera il ms. che aveva davanti (eccettuate le due notizie dell'anno 1464); da questo momento si contentò invece di prendere degli appunti dei passi più importanti, seguitando però a trascrivere letteralmente le parti che lo interessavano. Questo spiega il passaggio dalla prima alla terza persona.

1470. 11 Aprile. Toglie a dipingere la tavola della cappella maggiore di S. Trinita da Bongiovanni di Bongiovanni Gianfigliazzi, nella quale ha a essere una Trinità con due santi da lato, con angioli, S. Benedetto e S. Giovanni Gualberto. La dette finita il dì 8 Febbraio 1471; e n'ebbe dal Gianfigliazzi in pagamento fiorini 89 larghi d'oro. [c. 7*r*.].

1471. 1 Luglio. Toglie a dipingere la cappella maggiore di S. Trinita di Firenze da Bongiovanni di Bongiovanni Gianfigliazzi per ducati 200 d'oro larghi da finirsi in tempo di cinque anni. [c. 7*r*.].

1472. 31 Luglio. Banco di Andrea gli deve dare lire 15 per disegnatura d'una finestra con una Nunziata di sopra a mezzo tondo, con altre figure di sotto a detta Nunziata, che doveva andare in S. Martino di Lucca. [c. 7*v*.].

1478. 26 Settembre. Lodovico di Paolo Niccolini che va podestà d'Arezzo deve dare lire 16 per dipintura di quattro forzeretti da some, dipinti con sue divise e arme in compassi fatti con azzurro di Magna e cinabro e lacca. [c. 7*v*.].

28 Settembre. Lo stesso deve dare lire 3 per dipintura di due cassette di braccia due l'una con sue divise.

A dì detto. Lo stesso dare lire 14 per cinque targoni dipinti con sue divise e arme in mezzo. Quattro rotelle come sopra. Cinque targhette come sopra.

A dì detto. L. 3 per quattro arme con grillande fatte a' forzerinetti vecchi da some con buoni colori.

A dì detto. L. 2 per un'arme grande fatta in uno compasso di $^3/_4$ di braccio disegnata a punto e forata. che il Niccolini voleva spolverizzare e fare da sè.

1481, 26 Gennaio. L. 100 per dipintura della finestra di S. Agostino di Arezzo. [c. 8*r*.].

1487, 16 Dicembre. L'arte de' mercatanti dare fiorini 94. 3. 3 d'oro in oro per libbre 273 d'oro invetriato da musaico tagliato e adoperato da Alesso e messo nella tribuna e chupola di S. Giovanni Battista di Firenze in braccia 13 e mezzo quadre, in istracci che erano in detta cupola e fessi, e altri rotti dov' era caduto l'oro, che vale al braccio quadro ducati 7 d'oro in oro, che ne va libbre 20 tagliato per braccio quadro. [c. 11*v*.].

1487, 16 Dicembre. Fiorini 40 larghi d'oro in oro, per materie aoperate per fare le paste, ovvero stucchi adoperati da Alesso in detta cupola, il quale stucco fu messo in braccia 32 di stracci e gonfi levati, e in braccia 8 di fessi ripieni. [ivi].

1487, 16 Dicembre. L'arte de' mercanti avere fiorini 7 d'oro in oro per libbre 18 $^1/_2$ d'oro vecchio trovato nell'opera avuto per il detto lavoro. [ivi].

1487, 16 detto. Avuto dall'arte suddetta fiorini 110 d'oro per il lavorio suddetto. [ivi].

1488, 16 Novembre. L'arte suddetta dare fiorini 9 e $^3/_4$ larghi per materie comprate per racconciare i vescovi e i diaconi, che sono ne' canti e ne' fregi, che sono sotto a detti vescovi, che v'era di guasto braccia 9 e $^3/_4$. [ivi].

1488. Sono i quadri dove sono i vescovi quadri 19 che sono braccia 1 e $^3/_4$ per ogni verso, che sono braccia 3 e più di quadro l'uno, che fanno la somma di braccia 57 e più di quadro. I Diaconi che sono ne' canti sono larghi braccia 1 e alti braccia 1 e $^3/_4$, che fanno la somma di braccia 14 quadre, o circa in tutto braccia 71. I fregi sotto la cornice, alti più di $^1/_2$ braccio, e per lunghezza braccia 18 per faccia, che sono otto faccie, che fanno la somma di braccia quadre 72. Il guasto de' vescovi, diaconi e fregi in tutto è braccia 9 $^3/_4$ di buona misura. [c. 12*v*.].

1488, 18 Novembre. Riscuote dall'arte suddetta fiorini 4 larghi d'oro in oro, per parte di spese fatte dei detti vescovi e fregi. [ivi].

1489, 28 Maggio. L'arte suddetta dare fiorini 14 per braccia 2 $^1/_2$ di quadro d'oro messo di suo ne' profeti sopra la sepoltura di Papa Janni. [c. 13*r*.].

Detto, detto. La suddetta arte dare fiorini 5 e $^1/_2$ larghi d'oro per stucco messo ne' profeti suddetti. [ivi].

1489. L' arte suddetta per restauro dei profeti Giona, Abias e Amos dare fiorini otto larghi. [c. 13*v*.].

13 Agosto. Altri fiorini 3. 3 per stucco messo ne' detti profeti e nel fregio sotto ad essi. [ivi].

18 Settembre. Altri fiorini 3 1/2 per braccia 3 1/2 di stucco messo nel Crocifisso. [c. 14*r*.].

1489, 28 Gennaio. Altri fiorini 21 per spese fatte nel racconciare i profeti e fregi sopra la porta del mezzo sotto l' organo, il quadro di mezzo che vi è S. Gio. Battista, l'altro con Zaccheria, l'altro Giovacchino, l'altro Giuseppe, l'altro Ezechia e l'altro Josia; per stucco e oro. [c. 14*r*.]

1489, 28 Gennaio. L'arte dei Mercatanti suddetta dare fiorini 5 1/2 larghi per stucco messo in detti profeti e fregio nella faccia di mezzo. [ivi].

1489, 17 Marzo. L' arte suddetta dare fiorini tre d'oro in oro per stucco messo ne' profeti sopra el battesimo. [c. 14*v*.].

1490, 21 Aprile. Gli si pagano fiorini 4 larghi per le spese fatte nel lavorio suddetto. [ivi].

27 Aprile. L'arte suddetta dare fiorini 3 1/2 per le spese fatte come sopra. [ivi].

3 Giugno. L'arte suddetta dare fiorini 2. 2 per braccia 1 e 1/2 d'oro messo ne' profeti che sono nella faccia sopra il pozzo allato alla cappella, e cioè oro invetriato tagliato.

Dare l'arte suddetta fiorini 3. 5 per braccia 3 e 1/2 di stucco messo ne' profeti suddetti, cioè ne' panni e ne' fregi d'attorno bianchi e neri e ne' visi e barbe ec. e libbre due di stucco messo nel fregio di sotto, dov' era guasto le foglie e i cherubini e fregi bianchi e neri attorno a detto fregio. [ivi].

1491. L' arte de' Merchatanti de' dare addi 23 dottobre 1491 fiorini sedici doro innoro; e qua danari sono per oro e stucho chio messo di mio nella chappella maggiore di sanminiato cioe innistraci errotti, comanno veduto e frati di mano in mano che io lavoravo, e rimettevo loro invetriato di mio dovera chaduto nell' archo della chappella e dovera chaduto e ghuasto. Fiorini 16. [ivi].

IL LIBRO DI RICORDI B.

Questo libro fu scoperto da Herbert Horne nell'ottobre del 1902, ma fu per la prima volta pubblicato da Piero Bagnesi-Bellincini in Miscellanea d'arte, *marzo 1903, pag. 50; l'Horne lo pubblicò poi nel* Burlington Magazine, *appendice al vol. II del 1903, pag. 381. Si trova nell'Archivio di S. Maria Nuova, Libri di S. Paolo, filza « Libri diversi ». Autografo.*

RICHORDI.

B.

1470

[c. 1*r*.] In questo quaderno faro richordo di tutte le spese faro nella chappella maggiore di Santa trinita, cioè oro azurro verde lacha congni altri cholori e spese che achadranno in detta chappella e chosi siano rimasi dachordo meser Bongianni Gianfigliazzi aloghatore e padrone di detta chappella chome appare per una scritta soscritta di sua mano laquale io tengho.

1470

[c. 2*r*.] Chonprai addi 9 dimarzo anno detto libre 2 e oncie 9 d'azurro di mangnia da chardinale del Bulletta per pregio di soldi 26 l'oncia fu azurro sottile L. 42. S. 18.

E a di 12 di marzo anno detto, chonprai libre 4 e oncie due emmezo d'azzurro di mangnia per pregio di soldi 33 l'oncia L. 83. S. 6.

E addi venti di marzo chonprai libre 6 di verd' azzurro per pregio di soldi 14 l'oncia L. 50. S. 8.

E addi 25 di marzo chonprai libre 26 di più cholori chostorono tutti insieme lire. 28. cioè lire ventotto L. 28. S. — d. —

E adi 28 daprile anno detto chonprai sedici quaderni di fogli reali da straccio per soldi. 5. el quaderno per fare gli spolverizi de' profeti e altri spolverizi accaggiono indetta volta L. 4, S. — d. —

E adi. 31. daprile anno detto chonprai libra una e oncie. 7. dazurro di mangna da uno tedescho in una vescicha per pregio di soldi 31 l'oncia L. 29, S. 9 d. —

1471

[c. 2*v*.] E addi 24 di maggio anno detto chonprai libre. 4 e oncie 5 di digiallo cioe arzicha per detta chappella per pregio di di soldi. 13. l'oncia L. 34, S. 9.

E addi. 24. di luglio chonprai libre quatro d'olio di seme di lio per pregio di soldi 4 la libra L. —, S. 16.

E addi 29 d'aghosto chonprai da Bernardino di Ventura che fa e' pennegli pennegli. 58. di vaio tra grossi e sottili l'uno per l'altro grandi e ppiccholi L. 1, S. 12.

E adi 29 d'aghosto spesi tra vasegli nuovi e pentolini e setole e spagho per far pennegli di setole e pportatura di chassette e chapre per asercitio di detta chappella L. 3, S. 5.

E addi primo di settenbre anno detto chonprai oncie cinque di lacha fine per pregio di soldi 14 l'oncia in tutto L. 3, S. 1.

E addi 25 di settenbre detto anno detto chonprai libre due d'azzurro di mangnia da Giovanni d'Andrea vetraio per pregio di soldi. 25. l'oncia disse era d'un suo chonpare chorriere l'avea rechato de Vinegia volle detto giovanni soldi 4 per andare abbere L. 30, S. 4.

1472

[c. 3*r*.] E addi 12 d'aprile anno detto chonprai libre cinque d'azurro di mangnia cioe biadetto per fare el letto sotto l'azurra fine el quale chonprai da Lorenzo di Piero dipintore in Borgo Sant'appostolo per pregio di soldi 5 l'oncia L. 15, S. —

E addi 13 di giungnio anno detto chonprai da Domenico battiloro pezi mille setteciento d'oro fino in due volte la prima fu cinqueciento lo sechonda melle dugiento messo in sollo stangnio per pregio di lire sesantuna L. 61, S. —

E addi 15 di giungnio chonprai da Giovanni battiloro detto Rosso pezzi cinqueciento d'oro fine messo in sullo stangnio per pregio di lire diciotto L. 18, S. —

E addi 23 di giungnio anno detto chonprai pezzi quattromila d'oro fine per pregio di lire tre e soldi quattro el cientinaio da uno gienovese cioè oro battuto a Ggienova L. 128, S. —

E addi 28 di giungnio anno detto chonprai fogli ottantasei di stangnio giallo per mettervi suso l'oro intutto chosto L. 8, S. —

E addi 9 di lulglio chonprai libre otto di vernicie liquida per appichare l'oro insulla volta cioe gli ornamenti d'oro fino L. 3, S. 4

1472

[c. 3*r*.] E addi 14 di settenbre anno detto chonprai oncie otto di cinabro fine per fare e cherubini dell' archo dinanzi di detta chappella per pregio di soldi 2 e danari otto l'oncia L. 1, S. 1, d. 4.

E addi 13 di giennaio anno detto chonprai libre 2 e oncie dieci d'azzurro di mangnia da uno polacco per pregio di soldi venti l'oncia azurro chiaro bello sottile L. 34, S. —

[D' altra mano]

Seghuitasi per fare Richordj per lospedale di pizichora del terzo ordjne dj san franchesco iscritto per giovanj diser antonio vanizzij.

BIBLIOGRAFIA

Di una vera e propria bibliografia non si può parlare perchè nessun libro esisteva fino ad ora sul Baldovinetti e non ci sembra utile citare tutte le storie generali dell'arte e della pittura ove si ricorda il nome di lui; enumereremo piuttosto sotto questo titolo tradizionale gli articoli di riviste italiane ed estere che trattano del nostro autore o pubblicano documenti riguardanti suoi lavori.

BERENSON BERNHARD. *Alesso Baldovinetti and the new* « Madonna » *of the Louvre.* In « The study and criticism of italian art. » Second series. London, 1902, pag. 23.

Questo articolo era stato prima pubblicato, in francese, nella « Gazette des Beaux Arts », 1898. Vol. II, pag. 39.

FABRICZY (von) CORNEL. *Urkundliches zu den Fresken Baldovinetti's und Castagno's in S. Maria de' Servi zu Florenz.* In « Repertorium für Kunstwissenschaft », XXV (1902), pag. 393. Con documenti.

GIGLIOLI H. ODOARDO. *Le pitture di Andrea del Castagno e di Alesso Baldovinetti per la chiesa di S. Egidio e il pergamo di Giuliano da Maiano.* In « Rivista d'Arte ». Anno III (1905), pag. 206. Con documenti.

GIGLIOLI H. ODOARDO. *La cappella del Cardinale di Portogallo nella chiesa di S. Miniato al Monte e le pitture di Alesso Baldovinetti.* In « Rivista d'Arte ». Anno IV (1906), pag. 89. Con documenti.

GIGLIOLI H. ODOARDO. *Una pittura sconosciuta di Alesso Baldovinetti nella Chiesa di S. Marco a Firenze.* In « Rassegna d'Arte ». Anno VII (1907), pag. 26.

GRILLI GOFFREDO. *Le pitture attribuite ad Alesso Baldovinetti in S. Miniato al Monte a Firenze.* In « Rivista d'Italia », gennaio 1903, pag. 156.

HORNE HERBERT. *A newly discovered* « Libro di Ricordi » *of Alesso Baldovinetti.* In « Burlington Magazine », 1903. Vol. II, pagg. 22 e 167. Con un' appendice di documenti.

Horne Herbert. *A newly discovered altarpieces by Alesso Baldovinetti.* In « Burlington Magazine », 1905. Vol. VIII, pag. 51. Con documenti.

Horne Herbert. *Il Graffione.* In « Burlington Magazine », 1905. Volume VIII, pag. 189. Con documenti.

Londi Emilio. *L'anno di nascita di Alesso Baldovinetti.* In « Rivista d'Arte ». Anno IV (1906), pag. 191.

Mesnil Jacques. *La cappella del Miracolo in S. Ambrogio e una tavola di Alesso Baldovinetti.* In « Rivista d'Arte ». Anno III (1905), pag. 86. Con documenti.

Renan Ary. *La nouvelle Madone du Louvre.* In « Chronique des arts et de la curiosité ». Anno 1898, numero del 5 marzo.

Supino I. B. *I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa.* In « Archivio storico dell'Arte ». Anno 1893, pag. 419.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.

Fig. 1. A. Baldovinetti. — Le nozze di Canaan. (Galleria delle Belle Arti. — Firenze) . . . . Pag. 14

» 2. » Il Battesimo di Gesù. (Galleria delle Belle Arti. — Firenze). 15

» 3. » La Trasfigurazione. (Galleria delle Belle Arti. — Firenze). 17

» 4. » Un miracolo di S. Niccolò da Bari. (Galleria Buonarroti. — Firenze) 20

» 5. » Un miracolo di S. Niccolò da Bari. (Galleria Buonarroti. — Firenze) 21

» 6. » Un miracolo di S. Niccolò da Bari. (Galleria Buonarroti. — Firenze) 23

» 7. » L'Annunciazione. (Galleria degli Uffizî. — Firenze). . 29

» 8. » La Natività. (Chiostro della SS. Annunziata. — Firenze). 36

» 9. Giuliano da Maiano. — La Natività. (Intarsio. — Sagrestia del Duomo di Firenze) 40

» 10. A. Baldovinetti. — La Natività. (Galleria del Louvre. — Parigi). 41

» 11. » La Vergine col Figlio. (Collezione Berenson. — Firenze). 43

» 12. Domenico Veneziano. — La Vergine in trono. (Galleria degli Uffizî. — Firenze) 46

» 13. A. Baldovinetti. — La Vergine col Figlio. (Galleria del Louvre. — Parigi) 49

» 14. » L'Annunciazione. (Chiesa di S. Miniato. — Firenze). 55

» 15. » La Trinità. (Galleria delle Belle Arti. — Firenze). . 63

» 16. » Autoritratto. (Accademia Carrara. — Bergamo) . . . 66

» 17. » Profeti. (Volta della Cappella Maggiore di S. Trinita. — Firenze) 68

Fig. 18. A. Baldovinetti. — Madonna in trono e Santi. (Galleria degli Uffizî. — Firenze) . . . . Pag. 70
» 19. » Il Crocifisso e S. Antonino. (Chiesa di S. Marco. — Firenze) 73
» 20. » Santi che adorano la Vergine col Bambino. (Chiesa di S. Ambrogio. — Firenze) 76
» 21. » La Vergine che dà la cintola a S. Tommaso. (Sagrestia di S. Niccolò. — Firenze) 78
» 22. Particolare del soffitto di S. Giovanni a Firenze. (Mosaico restaurato dal Baldovinetti. 82
» 23. Finestra della Cappella dei Pazzi a S. Croce. (Su disegno del Baldovinetti) (?) 84

INDICE DEL VOLUME.

I. — Tendenze ed insegnamenti giovanili .... Pag. 5

II. — Il Baldovinetti artista 25

III. — Il Baldovinetti artefice 59

APPENDICE.

Il Libro di ricordi *A* 91

» » *B* 96

Bibliografia 99

Indice delle illustrazioni 101